



# **Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

**Facultad de Letras y Ciencias Humanas**

**Escuela Profesional de Literatura**

## **La pervivencia de la identidad cultural como memoria del tiempo moderno en Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin de Kusi Paukar**

### **TESIS**

**Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura**

### **AUTOR**

**Óscar HUAMÁN ÁGUILA**

### **ASESOR**

**Gonzalo ESPINO RELUCÉ**

**Lima, Perú**

**2017**



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Huamán, O. (2017). *La pervivencia de la identidad cultural como memoria del tiempo moderno en Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin de Kusi Paukar*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE  
**SAN MARCOS**  
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS  
*Escuela Profesional de Literatura*

**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS  
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO  
EN LITERATURA**

Reunido el Jurado en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día miércoles 26 de abril del 2017 a las Dieciséis horas, integrado por los profesores Mg. Guissela Gonzales Fernández, Dr. Mauro Félix Mamani Macedo, Lic. Elías Rengifo de la Cruz, y el Dr. Gonzalo Espino Relucé; después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis titulada: **La pervivencia de la identidad cultural como memoria del tiempo moderno en Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin de Kusi Paukar**, con la nota de:

**19 (diecinueve) SOBRESALIENTE**

Después de calificada, se comunicó al tesista la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciado en Literatura al bachiller **Óscar Huamán Águila**.

Concluido el acto académico a las 17:30 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

Mg. Guissela Gonzales Fernández  
Presidenta  
Asociada T.C.

Lic. Elías Rengifo de la Cruz  
Informante  
Asociado D.E.

Dr. Mauro Félix Mamani Macedo  
Informante  
Asociado T.C.

Dr. Gonzalo Espino Relucé  
Jurado Asesor  
Principal T.C.

Kay América pachapi imaymana rimaykuna kawsachiq  
runakunapaq, chaynallataq llapa qipa hamuq ayllukuna  
waqaychaqpa hamutay

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	5
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>LA CRÍTICA Y ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA DE KUSI PAUKAR</b>	14
1.1. Proceso social-cultural del mundo quechua	15
1. 2. Poesía quechua escrita	20
1.2.1. Difusión de la lírica quechua escrita	28
1.3. La recepción crítica sobre la obra de César Guardia Mayorga	31
1.3.1. Recepción crítica	32
1.3.2. Antologías	37
1.4. Tiempo moderno en el mundo andino	40
1.5. Características de la poesía de Kusi Paukar	42
1.5.1. Dístico semántico	42
1.5.2. Representaciones simbólicas	44
1.5.3. Ñuqa-ñuqanchik	47
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>TENSIONALIDAD DE MUNDOS: ANDINO Y OCCIDENTAL</b>	50
2.1. <i>Llaqta</i> / ciudad: espacio de tensión social	50
2.2. El tiempo contemporáneo	62
2.3. El carácter simbólico del tiempo/ <i>pacha</i>	74
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>LA MEMORIA Y LA IDENTIDAD EN LA POESÍA DE KUSI PAUKAR</b>	81
3.1. La ruptura del proceso histórico del mundo andino	81
3.2. La desintegración del <i>ayllu</i>	87
3.3. Significado de la perturbación de la racionalidad andina	100

3.4. La memoria y la dimensión de la existencia del <i>runa</i> (hombre) en el mundo moderno	108
<b>Conclusiones</b>	121
<b>Bibliografía</b>	123
<b>Anexo</b>	135

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación centra su interés en el poemario *Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuyni* de Kusi Paukar, publicada en 1961, editado por Minerva en Lima. El texto es monolingüe, está escrito en quechua, el quechua chanca. La edición de 1975 presenta traducción de los poemas de 1961, sin embargo hemos preferido ofrecer nuestra propia traducción. Kusi Paukar es el seudónimo de César Guardia Mayorga, nació en Lampa, Cora Cora, Ayacucho, región andina del Perú, en 1906 y falleció en 1983.

Nuestro país es un espacio de coexistencia de múltiples culturas y lenguas, esto implica, por un lado, una rica diversidad cultural, pero, por otro, una marginalización de una cultura respecto de las demás. En esta diversidad socio-cultural las lenguas no tienen el mismo estatus social, ya que algunas gozan del prestigio social, como el castellano, y otras no. La lengua castellana llega al continente, que hoy conocemos como América, con la invasión española y con el soporte de la tecnología de la escritura. Desde aquel momento se instaura como medio de comunicación de los españoles y también como instrumento de dominación hacia los indígenas; y, en los años posteriores de la Colonia, la República, y hasta nuestros días sigue cumpliendo las mismas funciones sociales. Esto se evidencia en las leyes, las normas, el discurso religioso, el educativo, etc. que tienen como soporte a la lengua castellana.

En este ambiente de marginación de la lengua quechua, se produce un suceso que marca un hito en la sociedad peruana del siglo XX. Nos referimos al proceso de



aprendizaje de la escritura por parte los sectores marginalizados del país. Los quechuas “[...] aprenden la letra y la capturan” (Espino, 2015: 55) en su proceso histórico para transmitir sus cosmovisiones, sentimientos, historias, idiosincrasias y acontecimientos sociales de la sociedad contemporánea. Este proceso de domesticación de la lengua foránea no sólo lo realizan los mestizos, sino también los indígenas. El proceso de asimilación de la escritura por parte de mestizos e indígenas a mediados del siglo XX es un proceso complejo, ya que la cúpula letrada, como precisó Lienhard, continúa legislando la producción literaria del mundo hispano. Es decir, “[...] amparada en instituciones como las universidades, las editoriales y la prensa, ella siguió fijando los parámetros de la producción intelectual, en particular en el campo de las prácticas que podemos calificar [...] ‘literarias’” (2000: 787).

En este ambiente cultural de control de los parámetros de la producción literaria de la tradición hispana, auspiciada por instituciones académicas, la aparición de la poesía quechua escrita en la ciudad letrada brota como una voz insular. Esta constatación, sin embargo, no implica que antes de esta época no existiera una literatura en lengua quechua, de ninguna manera es posible tal aseveración. La literatura quechua de raigambre oral se cultiva desde muchos años en nuestro país. En cambio el ejercicio de la escritura es colonial. Para Jesús Lara: “La poesía quechua colonial comenzó con la adaptación de los antiguos *jaillis* religiosos a las necesidades del dogma católico” (s/f, 123). En otras palabras, la práctica de la poesía quechua se inició durante la Colonia; no obstante, como corpus, se instaura en la urbe recién a mitad de la década de 1950 y se puede considerar esta fecha como un antes y un después para la poesía quechua escrita en el Perú.

En este proceso de aprender la letra resulta relevante el acontecimiento social que ha permitido que se logre la conformación de un corpus de la poesía quechua

escrita en nuestro país. Este acontecimiento está signado por el contexto de la posguerra, que trajo consigo entre otros el proceso de urbanización en América Latina, el mismo que aceleró el desarrollo de la modernización en el país; que como menciona Matos Mar, hacia la década de 1950: “Significó el inicio de la concentración de grandes contingentes de migrantes en Lima [...]” (2009: 33). La migración masiva de los pueblos andinos hacía la urbe, permitió a muchos hijos de hacendados e indígenas quechuas el ingreso a las escuelas y luego a las universidades. Estos factores, ciertamente, han contribuido al desarrollo de la poesía quechua escrita que se lee en textos orgánicos de literatura quechua. Otros acontecimientos relevantes son la marginalización y explotación de los indígenas por parte de los terratenientes que heredaron las tierras de los invasores hispanos.

En el mundo indígena quechua, el *taki* es para ser cantada y no para ser leída como en el siglo XX; sin embargo, este tránsito no ha debilitado sus matrices estructurales discursivas ni los elementos simbólicos que provienen de la concepción del mundo quechua en diálogo con la lírica oral tradicional. La modernización de la economía y la migración de las poblaciones indígenas hacía las ciudades trajo cambios sociales y también cambios en el *taki* (canto) del mundo indígena que pasa a ser una poesía quechua escrita. Porque el *taki*, ya no es canto, sino más bien se realiza en la escritura y será leído. Esta manifestación lírica del mundo andino logra consolidarse recién en el siglo XX como un corpus orgánico, cuando adquiere el formato de libro con *Taki parwa* (1955) de Kilko Warak’a.

Esta manifestación literaria aludida está relacionada con el proceso cultural del mundo quechua, por lo que es pertinente abordar los acontecimientos relevantes de este periodo. En este caso es la cultura literaria la que nos compete estudiar y comprender; porque los escritores que incursionaron en la poesía quechua escrita responden a un

tiempo y a determinado posicionamiento cultural, ya sea porque son escritores comprometidos o simples experimentadores de la lírica quechua.

En esta circunstancia la escritura de la poesía quechua se masifica como un mecanismo de resistencia ante el avasallamiento de la lengua de prestigio social, el castellano, y también como un medio de valoración cultural, tanto del indígena como de la lengua quechua. En tal sentido es pertinente lo que señaló Leopoldo Zea: “[...] la capacidad cultura se demuestra en la solución que se da a los problemas que se plantean al hombre en su existencia, y no en la imitación mecánica de soluciones que otros hombres se han dado a sí mismos en sus problemas propios” (1958: 288). La poesía quechua escrita surge ante el problema de la marginalización y subyugación de los indígenas quechuas por parte de la élite occidentalizada, que pervive en la sociedad peruana. Porque sería imposible combatir todas estas taras sociales desde la lengua de los opresores. El poeta Kusi Paukar es consciente de este hecho, que se evidencia en un artículo que acompaña a la primera publicación de sus poemas publicados en la *Revista Cultura*, en Cochabamba, Bolivia. Expresó:

[...] no veo pues, el aspecto civilizador del castellano por sí solo; pero sí el deseo oculto de los latifundistas de conservar y defender sus propiedades y privilegios proponiendo en cambio medidas civilizadoras como la enseñanza del castellano, la aplicación de la higiene, la intensificación de la enseñanza religiosa y hasta el aniquilamiento de las razas nativas [...] (1956: 325).

El poeta es consciente de la realidad social y cultural del mundo andino de la década 1950. Por ello desenmascara a los gamonales que maquillan la realidad, bajo la etiqueta de “civilización” del indígena por medio del aprendizaje del castellano como medio de comunicación. Sin embargo, los herederos de los valores culturales del mundo occidental quieren conservar el poder político y económico, y que la población indígena

quechua continúe subyugada, cubriéndose con el ropaje de civilizados y civilizadores de los bárbaros.

César Guardia Mayorga se da cuenta de esta intención de los subyugadores de los indígenas y denuncia los mecanismos que sirven para aniquilar a la cultura quechua. Ese afán de castellanizar a los quechuas obedece al control social antes que a las reivindicaciones sociales de los oprimidos; el objetivo es extirpar la lengua que los identifica. En la cita se mencionan dos elementos fundamentales para la dominación del indígena: el primero es el idioma, principal medio de occidentalización y aniquilamiento de la cultura; el segundo y no menos importante es la religión. Estos dos serían, pues, mecanismos de control y, al mismo tiempo, “civilizadores” del mundo andino. Por eso, el indio tenía que ser considerado bárbaro y antihigiénico.

Para las élites criollas no es suficiente la castellanización y evangelización del amerindio, por lo que se niega la condición humana del hombre quechua. El indio es percibido como bárbaro, es decir, no sabe el lenguaje de la civilización, no practica la religión de los civilizados, es antihigiénico y por último es un infante. Estas denominaciones serían los mecanismos de aniquilamiento cultural y al mismo tiempo la diferenciación entre el civilizado y el bárbaro. Desde esta perspectiva los gamonales y la élite occidentalizada tienen la potestad de educar al infante (indígena), pero antes de ello tenían que quitar la condición humana del indio.

En este contexto, para muchos intelectuales provenientes de los territorios andinos, no era suficiente la lucha reivindicativa a nivel económico; sino también era necesaria la valoración de la cultura indígena y su medio de comunicación. Porque no es suficiente solo la discursivización de las desgracias, la injusticia social y las reivindicaciones económicas, como lo hicieron algunos indigenistas que veían desde el otro espacio, es decir, desde la lengua de los opresores, sino también es necesario hablar

desde la lengua quechua y para los quechuas, desde su propia matriz cultural. En esta última vertiente se encuentra César Guardia Mayorga como intelectual que transita en ambos mundos, el andino y el occidental.

Esto es característico de algunos indigenistas de nuestro país, quienes buscaron la reivindicación de los marginados desde la cultura de los subyugadores y no desde el espacio del mundo oprimido. Cynthia Vich advirtió que: “[...] debe verse al indigenismo como un proyecto mestizo surgido de un sector social que hasta cierto punto instrumentalizó la reivindicación de lo indígena a partir de sus propios intereses” (2000: 58). Esto revelaría a quién se dirige o para quién se escribe el discurso sobre los hombres del ande. La reivindicación cultural no sería la prioridad para aquellos intelectuales de esta corriente. Al respecto Frank Salomón anotó que el indigenismo de la urbe limeña estuvo centrado en los “problemas sociales” del campo indígena antes que en su cultura (2012: 51). Para la década de 1950, el indigenismo ya había tenido un auge en el Perú.

La literatura debe enunciarse desde la lengua de los indígenas y para los *runakuna* (hombres) sus problemas sociales y su concepción del mundo. César Guardia Mayorga anotó por aquellos años que el indígena debe expresarse en consonancia con su misma vida, con sus maneras de ser y pensar, y que debiera sentir y pensar en kechwa “para expresarse luego en castellano, como quieren muchos ‘civilizadores’ del indio. No se puede fomentar la personalidad social y cultural de un pueblo, aniquilando su idioma, que es su expresión básica” (1956: 326). En tal sentido, la reivindicación social de los oprimidos no puede estar ajena a su cultura ni mucho menos a su lengua.

Queda en evidencia entonces que el acto de escribir poesía en lengua quechua a mediados del siglo XX no es una casualidad; sino, obedece a la búsqueda de la valoración del *runa* y de la lengua quechua, con lo que se empieza a cuestionar, en los

hechos, la forma como se entiende la literatura en el Perú. Así, antes de buscar solo reivindicaciones sociales y de “civilizar” a los indígenas a través la lengua de los opresores, es más importante la revaloración de su propia lengua. César Guardia Mayorga al respecto señala que el problema de lenguas como el quechua es urgente; es decir, su solución es apremiante para peruanizar al Perú (1973: 9). En este sentido su producción literaria responde a la resistencia cultural y social del mundo andino como otras manifestaciones artísticas que se instalan en la urbe. Por ejemplo las canciones en quechua que se transmiten en las emisoras radiales. A esto se suman la poesía quechua escrita.

César Guardia Mayorga en su desarrollo intelectual, en relación con la cultura quechua, primero publica poemas en lengua quechua en Bolivia y después otros textos en quechua. César Guardia había llegado a ese país en 1952, luego de la huelga de estudiantes suscitada en Arequipa en contra del gobierno del general Odría. Este hecho tuvo una consecuencia negativa para los profesores de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, porque muchos de ellos salieron del país como asilados políticos y entre ellos estaba el poeta ayacuchano (Sara Beatriz Guardia, 2010). En 1956 publica algunos poemas en la *Revista Cultura* n.º 2 de Cochabamba-Bolivia. Estos poemas más adelante son editados en formato de libro con el seudónimo de Kusi Paukar. En esa misma década publica el *Diccionario kechwa-castellano, catellano-kechwa* (1959) y posteriormente *Gramática kechwa* (1973).

El presente trabajo se centra en la poesía quechua *Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuyni* (1961). En este poemario se explora la memoria, como un mecanismo que guarda los procesos históricos del mundo andino, y la identidad cultural del *runa*, en un mundo moderno que cambia de manera constante. Además presenta un mundo en un estado de tensión permanente. El conflicto que se ha generado

en el tiempo contemporáneo, percibido como tiempo occidental, se debe a la intromisión del mundo occidental, una cultura transgresora de los valores culturales de reciprocidad, relacionalidad y complementariedad del mundo andino. El mundo hispano como par opuesto no es complemento de la cultura quechua, ya que no llega a conformar un *yanantin* (par dual). Este hecho se percibe en el universo; y se hace evidente en la inversión del orden del indígena quechua.

En esta situación, el tiempo andino aparece como un tiempo presente y al mismo tiempo distante, porque solo existe en la memoria del *runa*. En tal sentido, también se determina como real y simbólico en la palabra del hablante lírico andino. Si bien es cierto que el tiempo de los *runakuna* ya no tiene función en el tiempo occidental, no obstante está en el recuerdo de aquellos hombres y por ende está por rehacerse en el mundo. Porque permanece en la sensibilidad, en el conocimiento, en la palabra, en la concepción del mundo y en el *ayllu* que se encuentra fragmentado.

La tesis fundamental que se sostiene en el estudio de *Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuyni* (1961) es la omnipresencia de la memoria quechua como un mecanismo que guarda los acontecimientos históricos, cíclicos y la identidad del mundo andino en el mundo moderno. El objetivo del trabajo de investigación se centra en desarrollar una aproximación a la poesía quechua escrita de Kusi Paukar de 1961; profundizar en la configuración de la memoria y su relación con la identidad cultural del pueblo quechua en el tiempo moderno; evaluar los mecanismos de discursivización y la manifestación de los procesos históricos del mundo andino en la lírica de la década de 1950, por medio de la poesía de César Guardia Mayorga; y difundir la existencia de la poesía quechua escrita del vate ayacuchano y sus aportes a la cultura nacional, en general a la cultura universal.

Esta tesis desarrolla tres capítulos, cada uno de ellos aborda un tema que subyace en el poemario *Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuyni*. El primer capítulo, titulado “La crítica y algunas características de la poesía de Kusi Paukar”, aborda una aproximación al proceso social del mundo quechua de la década de 1950 en el Perú; asimismo, el proceso de la poesía quechua escrita. También analiza la recepción crítica de la obra y las características de la poesía quechua escrita de César Guardia Mayorga.

El segundo capítulo “Tensionalidad de mundos: andino y occidental”, estudia la tensión social y cultural que se ha generado en el universo entre estas dos matrices culturales: la occidental y la andina. Esto desde la sensibilidad andina que subyace en la voz del hablante lírico andino del poema.

El tercer capítulo “La memoria y la identidad”, desarrolla la perturbación del proceso histórico del mundo andino y la desintegración del *ayllu*. Además, la memoria como base de la existencia del *runa* en el mundo moderno. Esto con relación a la concepción del mundo por parte del hablante lírico andino.

Conviene precisar que esta investigación no hubiese sido posible sin el aporte del estudio “*Ima qillqas taki? Tránsito, voz y memoria en la poesía quechua contemporánea*”, proyecto de estudio dirigido por el Dr. Gonzalo Espino Relucé correspondiente al periodo 2014-2015 del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Asimismo sin el aporte del proyecto de tesis de licenciatura que auspicia el Vicerrectorado de Investigación (VRI) de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2016. Desde luego también se enriqueció con el aporte de las sabias sugerencias de los hombres de Latinoamérica que participaron de los eventos nacionales e internacionales, que permitieron la profundización de los temas abordados en este estudio.



## CAPÍTULO I

### LA CRÍTICA Y ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA DE KUSI PAUKAR

El presente capítulo indaga los procesos culturales de mediados del siglo XX en nuestro país que configuraron las expresiones de la cultura quechua; aborda la recepción crítica de la poesía quechua escrita de César Guardia Mayorga y las características literarias del poemario de 1961. El contexto cultural en el que fue publicado el poemario *Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin* (1961) corresponde a la segunda mitad del siglo XX. La lírica andina, en este proceso cultural, logra capturar a la letra como un medio de expresión de la sensibilidad y se constituye como un corpus independiente. Aparecen sucesivamente *Taki parwa* (1954) de Kilko Warak'a; *Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin,...* (1961) de Kusi Paukar; y *Tupac Amaru kamaq taytanchikman. Haylli-taki. A nuestro padre creador Túpac Amaru; Himno-canción* (1962) de José María Arguedas.

En cuanto a la recepción crítica de la obra de César Guardia Mayorga, existen pocos estudios que se aproximan a la lírica quechua escrita y lo hacen de manera exigua, tanto en Bolivia como en Perú. Si bien existen estudios que abordan algunos tópicos del poemario, estos son insuficientes como veremos más adelante. En cuanto a las características del poemario *Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin*, postulamos que hay una continuación con respecto a algunos tópicos de

la lírica tradicional del mundo andino, en especial las referencias a *urpi* (paloma), las deidades andinas y el díptico semántico.

### **1.1. Proceso social-cultural del mundo quechua**

El continente americano es un espacio de coexistencia de múltiples culturas desde tiempos inmemoriales. A este lugar también llegaron otras culturas provenientes del mundo occidental, como la cultura de los hombres de la península hispana. Este arribo de los europeos perturbó el proceso histórico de los pueblos indígenas. La poesía quechua escrita de César Guardia Mayorga evidencia el conflicto entre estas dos culturas. Este conflicto se inicia, como se recuerda, con el episodio de Cajamarca; es decir, con el “encuentro” entre el inca Atawallpa y el padre Vicente Valverde en 1532. Para Antonio Cornejo Polar este hecho tiene un significado crucial, ya que se trata de un “conflicto entre una cultura oral y otra escrita” (1994: 47). A partir de este hecho, para la cultura quechua, se produce una dominación cultural en este continente. Este acontecimiento no solo ha generado la subyugación de los aborígenes, sino también la diglosia en el ámbito comunicativo entre la lengua castellana y la quechua. Esta se prolonga de manera continua con distintos matices hasta nuestros días. En este sentido nos preguntamos ¿por qué se escribe poesía en lengua quechua? y ¿con quién dialoga la poesía quechua escrita desde 1950? Para responder estas inquietudes nos aproximaremos al proceso sociocultural de estos años.

Los hombres de la cultura quechua, demográficamente, a mediados de siglo XX, se encontraban en un proceso de migración acelerada hacia las urbes costeñas. Carlos Franco anotó que: “Las masas culturalmente indígenas, que como un aluvión descendieron sobre Lima y las principales ciudades los 50, sólo pudieron ocuparlas transformando su identidad cultural” (1985: 16). Esta observación es corroborada por

Jaime que precisó al respecto: “El crecimiento demográfico de Lima ha sido particularmente acelerado en la segunda mitad del siglo pasado; [...] dos períodos intercensales: entre 1940-1961 y 1961-1972, con tasas de crecimiento demográfico anual de 5.1 y 5.6%” (2005: 156). Antes de este periodo, la mayoría de la población indígena quechua se encontraba afincada en la cordillera de los andes, que se prolonga de norte a sur del Perú. Allí se había desarrollado desde tiempos inmemoriales. Esta aparente inmovilidad demográfica, no se había dinamizado tanto como en esta época, a pesar de la explotación de los invasores hispanos y los gamonales. La práctica de subyugación de los indígenas por parte de los occidentales no culminó con el fin del régimen colonial impuesto por los colonizadores en América Latina; sino más bien persistió hasta casi finales del siglo XX. Las tierras arrebatadas a los indígenas durante la Colonia e incluso ellos mismos seguían bajo el control del nuevo señor (gamonal) durante la República. Porque: “Los invasores se repartieron ‘su’ nuevo mundo en ‘encomiendas’: repartija de los indios después de acabado el reparto del botín del primer momento, el de los metales preciosos” (Torero, 2007: 128). Esta tenencia de la tierra pasó de un sujeto a otro, sin retornar al poder de sus antiguos poseedores.

A partir de esta conservación de *statu quo* y control social es que se produce: “[...] la institucionalización de la escritura sobre la lengua [quechua], los conquistadores pudieron sujetar la voz y, sobre todo, controlar la historia en el Nuevo Mundo [...]” (Noriega, 2011: 46). Esto evidencia que no era suficiente el control militar y religioso del Nuevo Mundo, sino también el control cultural y político a través de métodos eficaces de control social y para la occidentalización del indígena.

Martín Lienhard propuso dos etapas de europeización idiomática de los indios en América Latina. La primera, tiene ver con la reforma emprendida por Carlos V. Esto obedeció a la castellanización de las élites indígenas, y desde luego la asimilación

idiomática de la población andina. La segunda, se produce luego del levantamiento de José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru. En este contexto la corona retoma la castellanización de los aborígenes, para poder controlarlos (Lienhard, 1992: 95-96). Este proceso de castellanización de los indígenas, que es política del gobierno colonial tiene sus inicios en 1634 (Baquerizo, 1981). En el espacio andino se prolongaría en los tiempos posteriores mediante la educación. La castellanización del indígena, desde nuestra perspectiva, se inicia en 1532 en nuestro territorio; es desde aquel momento que se impondrá sobre las demás lenguas como un medio de comunicación en este nuevo escenario político colonial.

Ante este hecho se producirá una resistencia cultural en el mundo andino. No obstante que los subyugadores mantuvieron a la cultura andina en un estado de servidumbre, pobreza económica y subyugación. A pesar de esto, el *runa* conservó sus tradiciones, su lengua y su cosmovisión en la oralidad y en otros soportes. Ellos permanecieron en los valles interandinos por muchos años; sin embargo, esta inmovilidad del mundo quechua de las cordilleras a mediados del siglo XX se vio alterada con la aceleración de la modernización en las urbes costeñas.

El proceso de desplazamiento de los indígenas hacia las urbes se habría iniciado en la década del 40 del siglo XX. Acerca de este acontecimiento social, José María Arguedas, en un artículo publicado en el año 1941, señaló que: “las carreteras abrieron el camino de la costa y de la capital de la República a toda la gente de la sierra, los mestizos bajaron en multitud a las ciudades costeñas” (1987: 92). Este proceso de migración de la población indígena hacia la costa, según Rodrigo Montoya, se había iniciado hace muchos años, es decir: “[...] existe desde el siglo XVI y a partir de 1940 sólo se multiplicó el número de migrantes andinos” (2010: 421).

Este desplazamiento del mundo andino hacia las urbes como Lima continúa en 1950. El hacendado es el primero que inicia este traslado hacia el centro del poder político y otros lugares de dominio de mundo occidental. Después vendrían los indígenas. Es decir: “No solo migran hacia la urbe, por el desarrollo que se ha generado, en Lima, los terratenientes; sino también migran los indios empobrecidos” (Matos, 2004: 34). Este fenómeno, de acuerdo con Matos Mar, sirvió para configurar un nuevo tipo de espacio en el antiguo espacio del poder colonial. (2004: 33).

En términos culturales, este desplazamiento demográfico tiene una implicancia en las comunidades de los andes, porque crea desarraigo cultural y el debilitamiento del uso de la lengua quechua. Desde luego, el nuevo espacio dónde se afincan no está estructurado para sus prácticas culturales ni mucho menos para el uso de su lengua como medio de interacción social, ya que la lengua castellana es utilizada como medio de comunicación en la urbe. En tal sentido, en términos lingüísticos se produce una disminución de la población hablante de quechua. En estas circunstancias de diglosia se produce la escritura quechua como un medio de expresión artística y como resistencia cultural.

Este desplazamiento vertical de la sierra hacia la costa, a mediados del siglo XX, es protagonizado mayoritariamente por la población joven, que busca una mejor condición social fuera de su comunidad (Montoya, 2010: 530). Los jóvenes son los primeros que enfrentan este fenómeno social y cultural en la metrópoli. Muchas veces, como medio de pervivencia, asumen valores y comportamientos ajenos, en este caso del mundo occidental. Esto se hace evidente en el relato “Castellano rimayqa ancha karum kasqa”, recopilado por Alejandro Ortiz Rescaniere. Esta narración manifiesta que el *runa* que ha dejado su comunidad, ha adquirido un valor negativo. Ahora él es quien saca provecho de las necesidades de la comunidad, ya que vende la lengua de los

opresores a la población indígena quechua que necesita para defenderse ante el abuso del gamonal.

Así, en medio de esta dinamización demográfica indígena, la urbe que fascinó al hombre del ande se transforma en una pesadilla, porque:

[...] las gigantescas empresas de difusión de material destinado a la estandarización de la mentalidad de las masas no están desanimados. Han ganado clientela en las ciudades. Estas urbes repentinas, como Lima, son por eso, campos de lucha intensa. Se “modernizan” y “deben modernizarse” a toda marcha [...] asentados en la ciudad padecen de desconcierto y están semidesgarrados aunque pujantes y agresivos (Pinilla, 2004: 554).

Como se puede percibir en el texto, el tránsito de la comunidad hacia la metrópoli tiene efectos adversos en la cultura quechua; ya que la modernización, la occidentalización, en todo sentido de la palabra se da en este nuevo escenario social. Esto implicó el debilitamiento de las tradiciones culturales, de las relaciones sociales, de los valores culturales y de la lengua, los cuales le asignaban la condición de *runa*. Este hecho por un lado debilitó y por otro lado creó mecanismos de resistencia en la cultura quechua que venía, desde la invasión española, en permanente lucha contra la cultura avasallante. Al respecto Alfredo Torero precisó: “Ahora, cinco siglos después, profunda e irremediablemente trastornado [sic] ese estado original, extinguidos muchísimos de aquellos pueblos y sus idiomas, y con otras razas, con otros lenguajes [...]” (2002: 16).

A este proceso de castellanización se suma la marginalización sociocultural del indio. Si bien es cierto que esto proviene desde la dominación española, en la década de 1950 se mantiene. El indígena quechua en este contexto, como observó Parra Carreño, es un sujeto de mentalidad infantil, es alcohólico y anormal. Esto solo se puede superar con la intervención del maestro y del médico (1935: 41-44). Sin duda, esto va en

consonancia con la marginación de su lengua, porque en las instancias jurídicas y en otros ámbitos, lo que predomina es el castellano. El indio “por lo general se expresa en quechua y se consigna en el castellano y él no entiende de esto, pero sigue el curso de la instrucción” (Parra, 1935: 41). De esta marginalización cultural es consciente César Guardia Mayorga, y lo corrobora en un artículo publicado en Bolivia:

[...] el idioma de los vencidos fue despreciado, a tal extremo que los propios indios, cuando iban a las ciudades, se avergonzaban de hablar su lengua materna. Si los indios fueron considerados como bárbaros por los españoles, bárbaro fue también considerar su idioma, así ayer como hoy. Nadie quería hablar en el lenguaje de los mitayos (1956: 325).

Este proceso de marginalización de la cultura quechua no solo se produce en la urbe, sino también en los andes; porque las escuelas y otras instituciones políticas del Estado van ampliando su radio de acción en los lugares más remotos del territorio andino. Así, la realidad social del mundo quechua se torna compleja, debido a que se produce un dinamismo poblacional vertiginoso y el proceso de occidentalización del indígena se masifica. En este proceso social adverso es donde se produce, por parte del *runa*, el aprendizaje de la tecnología occidental, es decir, ellos “[...] aprenden la letra y la capturan” (Espino, 2015: 55). Esto se manifiesta en los textos quechuas que se publican en las ciudades durante este periodo y después. En adelante, la letra ya no será privativa de la lengua castellana, sino también será potestad de la lengua quechua.

## **1.2. Poesía quechua escrita**

Si bien es cierto que la letra ingresa a este continente caracterizada por la violencia e imposición, este llega de múltiples maneras con los colonizadores; sin embargo, fue tardío el aprendizaje de la escritura por parte de los mestizos e indígenas de nuestro país. La cultura quechua del Perú antiguo se manifestaba de manera ritual y

oral. Cuando llegan los españoles se producen las primeras transcripciones del quechua a la letra occidental. Esto se revela en *Grammática o arte de la lengua general de los indios de los reinos del Perú* ([1560]: 1947) de Fray Domingo de Santo Tomás (Noriega, 2011: 33-34). Durante este periodo la poesía quechua escrita se había adaptado de los *hayllis* (himnos) religiosos del mundo andino (Lara, s/f: 123). Julio Noriega precisa que: “la poesía quechua escrita nace con las misiones evangelizadoras y de extirpación de idolatrías” (1993: 30).

El acto de escribir por parte de los mestizos e indígenas sería tardío, en otras palabras: “La poesía quechua escrita en el Perú resulta un fenómeno reciente, es decir, un asunto básicamente del siglo XX. Si durante los siglos anteriores se produjeron formas líricas escritas, estas ciertamente no alcanzaron la intensidad y los rasgos que han asumido en menos de un siglo” (Espino, 2015: 56). Este proceso de la escritura lírica en el Perú tiene un largo proceso que a mediados del siglo recién llega adquirir un corpus.

El tránsito de la lírica quechua de la oralidad a la escritura, como acabamos ver, fue un proceso prolongado. Sobre este desarrollo paulatino del arte literario existen varios estudios, *Literatura kechua* (1972) de Mario Florián; “El arado del tiempo: Poética Quechua y Formación Nacional” (1999) de Bruce Mannheim; “Poesía quechua y fragmentaciones migratorias en el Perú actual: una aproximación” (2002) de José Antonio Mazzotti; *Escritura quechua en el Perú* (2011) de Julio Noriega; *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky. Estudios sobre la poesía de Arguedas* (2011) de Mauro Félix Mamani; “Ñuqan-Ñuqanchis: polos de desarrollo poético, resistencia colectiva y ego andino en la poesía quechua contemporánea (1982-2014)” (2015) de Gonzalo Espino Relucé, entre otros.



La poesía quechua escrita de mediados del siglo XX tiene otro objetivo. Ahora ya no será un medio de evangelización o de extirpación de idolatrías; sino más bien responderá a la necesidad de valoración y reivindicación sociocultural del mundo andino. Esto se hace evidente en el epígrafe del poemario de César Guardia Mayorga:

*Runa simipi churaspa, runa siminchikpa allí kayninta rikuchiita munani, mana pipas maypas rimaspa pinqakunanpaq [...] [Escribiendo en quechua, quiero que nuestra lengua sea valorada y que nadie se avergüence al hablarla] (1961: 5).*

Para el poeta ayacuchano, escribir en lengua quechua obedece a la necesidad de valoración de la cultura marginada y por medio de ella recuperar la dignidad cultural del mundo andino. Sólo así el *runa* ya no tendrá vergüenza de hablar su lengua en la sociedad ni mucho menos sentirse inferior ante los hombres que marginan al indígena. En tal sentido la poesía quechua de este periodo, se constituye en un mecanismo de valoración y de resistencia. Otro hecho importante se produce en el plano de la cultura en la década de 1950 en Bolivia y es pertinente subrayarlo. Primero, el Concurso Internacional de Poesía Quechua, organizada en Bolivia el año 1951 (Arguedas, 1965:6). Segundo, el III Congreso Indigenista Interamericano, realizado en La Paz (Bolivia) de 1954 (Cerrón, 1992: 123). En esta década se producen estos dos hechos muy importantes en Latinoamérica, territorio donde las mayorías están conformadas por pueblos indígenas. En este contexto es donde también la poesía quechua escrita logra adquirir un corpus independiente. Pero esta escritura como observó Julio Noriega es una resistencia cultural: “la actual poesía quechua escrita es una forma de resistencia cultural indígena y no una mera aplicación de los moldes literarios occidentales” (1994: 87).

A partir de este proceso de representar el sonido a través de la letra y la fijación de normas de escritura, es que se explica el complejo desarrollo de la lírica quechua escrita. En otras palabras, el manejo de la escritura como un medio de representación

del pensamiento y la sensibilidad del mundo andino. Este proceso de aprendizaje de la escritura se hace evidente en los poemas que publica Kusi Paukar en 1956 y 1961. Así en la primera publicación del poemario de César Guardia Mayorga “Jarawikuna”<sup>1</sup> se revela el uso del consonante posvelar representado por la letra <cc>. En cambio en la publicación de 1961 se utiliza la grafía <q> para representar la consonante posvelar <cc>. La grafía <cc> que representa a la posvelar corresponde a la tradición escrita de la Colonia. Lo que mencionamos se corrobora en el siguiente verso:

*Sonccoymi kiriscca kachkan*” (1956: 330) y en “*Sonquymi kirisqa kachkan*” (1961: 10).

En otras palabras, el cambio que se produjo en la representación de la grafía <cc> a <q> se encuentra en las palabras *sonccoymi-kiriscca* (1956) y *sonquymi-kirisqa* (1961). El mismo proceso se da con la grafía <c>, <h> y con el diptongo <hua>; estos son remplazados por el consonante velar <k>, por el <j> y por el <w>, respectivamente. Según Kusi Paukar, estos cambios se deben para diferenciarse de la escritura y de la pronunciación de la lengua castellana ([1961]-1975), más que un proceso de aprendizaje de la letra.

En cuanto al proceso de representación del sonido de las vocales a través de la letra, ha tenido el mismo proceso; la diferencia solo consiste en que no se deja utilizar en su totalidad, sino más bien se mantiene en las dos últimas publicaciones del poemario. La vocal <o> que continúa después del consonante posvelar <q> es remplazado por <u>; en cambio en las demás palabras se mantiene la grafía <o>. Esto se muestra en el verso aludido anteriormente.

---

<sup>1</sup> Los poemas que publica en la revista son ¡Jatariichi!, “Kay mana kay”, “Tapukuni”, “Waylluy”, “Ccampacc”, “Kuyaspa”, “Auqaypacc”, “Imanaykusacctacc”, “Walka”, “Chiri pacha” y “Jamuyña”. Además esta publicación no lleva traducción a la lengua castellana.

Respecto a los cambios que se produce en el título, se debe a la fluctuación. En la primera publicación aparece con “Jarawikuna” (1956). En cambio en la edición de 1961 se publica bajo el título *Sonqup Jarawiini, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin*. Catorce años después, en 1975, se publica como *Runa simi jarawi. Poesía quechua*. Además, esta es la última publicación que realiza César Guardia Mayorga. En cuanto a los poemas que contienen cada uno de los títulos, el total de poemas que corresponde a cada uno de ellos son: 11, 15 y 28 poemas, respectivamente.

La poesía quechua escrita ha luchado para apropiarse de la letra, asimismo para conformar un corpus textual. Lo expuesto se explica en publicaciones esporádicas que se publican en algunos medios escritos de nuestro país y en el exterior. En el caso de la región Ayachucho, a la que pertenece Kusi Paukar, la poesía quechua escrita “desde inicios del siglo XX se registran [...]” (Pariona, 2015) como una manifestación literaria quechua. Esta expresión literaria del quechua Ayacucho-chanka se encuentra en la revista *Huamanga*, órgano cultural trimestral del “Centro Cultural Ayacucho”. En el n.º 4, de 1935 aparece un breve estudio de la literatura ayacuchana del autor Mínimus; es decir, “Poetas ayacuchanos”. Uno de ellos es la poesía quechua escrita religiosa, del autor Luis Jerónimo Oré.<sup>2</sup> Cabe mencionar que la lírica quechua recogida en la revista es de carácter mololingue y las traducciones en el presente investigación es nuestro.

<i>Alau, alau, Jesuscca,</i> <i>Huaccha cuyacc cainimpi</i> <i>Cruzpi chacataicuscca</i> <i>Iscai suap chaumpimpi</i> <i>Alau, alau.</i> (p. 50)	Que frío, que frío, Jesús, Por amor al desamparado Tendido en la cruz En medio de dos ladrones Que frío, que frío.
---	--

Después, en la misma revista n.º 12, de 1938, se publica otro poema quechua, con el título “¡Huaccha hauhuaim cani!”, de Moisés C. Cavero.

---

<sup>2</sup> El autor de este poema “Murió en 1627 siendo Obispo de Concepción [Chile]” (Mínimus, 1935: 50). En tal sentido no corresponde a la década de 1730, sino a otro periodo.

Noviembre quillapi iscai ñeccen punchau,	El décimo segundo de mes de noviembre,
haicam huañuchicuccpa yuyan,	es el día del funto,
uchui, hatumpa suyasqan chayamucc,	esperador por grande y pequeño,
¡cumuicuspan chasquiqui, yupaichaiquim!	¡te recibo inclinándome, te valoro!

(p. 16-18)

Moisés C. Caveró continúa publicando poemas quechua en la revista *Huamanga* en los números posteriores.<sup>3</sup> El n.º 49, nos llama la atención por la confluencia de dos lenguas, castellana y quechua, en la lírica de Caveró:

Tercera Brigada camioneta,	Tercera Brigada camioneta,
¿máimánmi huaralla apallahuanqui?	¿adónde me llevas <i>huaralla</i> ?
<i>Caru llacctaman rinai captincca,</i>	sí es que es lejos adonde tengo que viajar,
<i>caipiracc suyaicachihuai;</i>	hazme esperar aquí;
<i>manaracc Huamanga chincaicuchcaptin</i>	Antes que Huamanga se oculte
<i>huasillai icha ricurimuchcan;</i>	tal vez mi casa está apareciendo;
<i>chaimanta huaccaspan ccahuamucclaita</i>	de allí alguien que me ve llorando
¡sonccoiqui tiyachun, Adios, niycusacc! ...	¡que tu corazón se apacigüe, Adiós, diré! ...

(p. 11-12)

En esta revista *Huamanga* también se encuentra un poema quechua bajo la autoría de José María Arguedas, titulado “Versión poética” y con un subtítulo “Cilili wayta”; n.º 27, de 1939. El poema es de carácter bilingüe, es decir, está publicado en la lengua castellana.

<i>Intillay, Killallay</i>	¡Oh Sol, oh luna, alumbradad mi camino!
<i>ama sak'ewaychu</i>	No bajes tan temprano Sol, alumbra todavía.
<i>karukak'mi rinay</i>	Tarda un poco, Luna
<i>tutayallaymanmi.</i>	es lejos mi destino, tengo miedo a la sombra.

(p. 20)

Otro escritor que publica en lengua quechua en la revista *Huamanga*, n.º 70, de 1946, es Indio Enelda. El poema se titula “¡Sahualla Rumi!”.

<i>Ritipa tiyanan chihuihuicc orccopi</i>	En la montaña reluciente de la nevada
<i>sullcaylla sayacc, sayhualla rumi,</i>	estaba de pie sullcaylla, la apacheta,
<i>puyup intusccan Intillay chincaptin</i>	Cuando el Sol envuelto por la nube se
	desaparecía

---

<sup>3</sup> Los poemas que se encuentran en los siguientes números de la revista *Huamanga* son: “Ñaupacc Huc Ccaticnin Sapacc”, n.º 19, de 1939; “¿Imam cuyacui?”, n.º 35, de 1940; “¿Imanasjjam chainanki?”, n.º 51, de 1943; “Huamangamanta Punuman”, n.º 49, de 1942; “Caipim tucun ñacarinaí”, n.º 54, 1943; “¡Imacunam ricuna!”, n.º 62, de 1945.

*huiccellay jina sullaylla, sullac.*  
(p. 29)

mi lágrima rociaba, rociaba.  
(Traducción nuestra).

En *Huamanga* n.º 74, de 1951 se publicó un poema quechua “Huañuchicui” de J. Salvador Caverro.

*¡Chaupi tutalla misqui puñuipi  
pacha mamalla taspirihuptin,  
runap allhuantam uyarillani,  
tiyarispaimi uyaicachani...!*  
(p. 12)

¡En el plácido sueño de media noche  
cuando el temblor de la madre tierra me sacude,  
escucho el lamento de la gente,  
levantándome pienso...!

No solo publica este poema J. Salvador Caverro en la revista *Huamanga*, sino también los poemas “Huañuchicui”, en n.º 74, de 1951 y “Condorcuncallay”, en el n.º 92, de 1959 y en el n.º 99, de 1965. La edición de 1959 se reedita en el n.º 99 con una versión modificada.

*¡Condor pahuayllam occaricunqui,  
Condorcuncallay suni orccollay;  
Huiñaricc caccllam chutarincunqui  
Razuhuillcata llallirispayqui...!*  
(1965: 37)

¡Al vuelo del cóndor vas a levantarte,  
Condorcunca cordillera firme;  
Te extiendes semejante al que crece.  
Ganando al Razuhuillca...!

Estas publicaciones sueltas recién llegan a consolidarse en un texto orgánico a mediados del siglo XX. Esto no quiere decir que después de la década de cincuenta ya no se publica en las revistas. Este fenómeno cultural continúa en los periodos posteriores. Por ende, en la década de 1950: “[...] se puede apreciar expresiones insulares en Cuzco o un proceso disperso de la poesía quechua en Huamanga” (Espino, 2015: 56).

El desarrollo paulatino de la poesía quechua escrita del Perú llega a alcanzar el corpus poético con *Taki parwa* (1955) de Kilko Warak’a, de la región collao. Después con *Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin* (1961) de Kusi Paukar y *Túpac Amaru Kamaq taytanchisman. Haylli-taki. A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción* (1962) de José María Arguedas, ambos de la región chanca. Recién con estos textos, en la década de 50 del siglo XX, la lírica quechua llega

a conformar el primer núcleo de la poesía quechua contemporánea y como una manifestación literaria del mundo andino.

Esta nueva manifestación literaria del mundo quechua no se ha desligado del diálogo con la tradición lírica quechua escrita de la Colonia ni tampoco de la poesía oral del mundo andino. En tal sentido afirmamos que la lírica quechua escrita de la década de 1950 es la continuidad de las anteriores expresiones literarias del mundo indígena y la poesía quechua escrita. En consecuencia la lírica quechua escrita contemporánea de esta época: “[...] será una poesía moderna que se mueve entre el conocimiento de la poesía tradicional de las prácticas discursivas quechuas y las que vienen de aquellos logros y aventuras formales de la poesía occidental desde la palabra quechua que disputa su espacio” (Espino, 2015: 59).

Es decir, la lírica andina del siglo XX se teje como un texto entre estas dos tradiciones culturales: la occidental y la andina. Esta producción: “a la manera moderna, a través de la escritura, [es] una poesía que no renuncia al idioma materno pero asume como condición de existencia el uso de la escritura” (Cornejo, 1993: 18). El aprendizaje de la escritura de la década de 1950 no obedece exclusivamente a la búsqueda de una existencia para la cultura quechua, sino más bien se constituye como una forma de valoración y reivindicación social de la cultura quechua en una sociedad diglósica.

La poesía quechua escrita de la década de 1950, comprendida como moderna por el uso de la escritura y el molde occidental de la poesía, no será ajena a los acontecimientos sociales y culturales que se manifiestan en la sociedad peruana. Al respecto la reflexión de Gonzalo Espino es acertada: “No fue un fenómeno, en estricto, solamente literario, vino acompañado por las continuas luchas de los pueblos originarios contra el despojo y la defensa de sus territorios, su cultura y su lengua: la

vida” (2017). Esto sin alejarse de la tradición lírica quechua. Porque las estrategias discursivas corresponden a la tradición *taki* (lírica andina).

### **1.2.1. Difusión de la lírica quechua escrita**

La coyuntura de asimetría cultural nos lleva a formular la pregunta sobre la difusión de la poesía quechua escrita ¿Cómo se difunde la poesía quechua escrita? y ¿en qué medios se difunde?

En este tránsito del sonido a la grafía, de la oralidad a la escritura, se produce también el apoderamiento del papel impreso como medio de difusión. Las publicaciones de manera general se han realizado en revistas y libros. Estos soportes permitieron visibilizar en la *ciudad letrada* la nueva manifestación artística del mundo amerindio.

Si bien es cierto que la práctica de la escritura quechua se ha desarrollado desde muchos años antes de 1950; esta tendría que considerarse como esporádica y dispersa, “expresiones insulares” (Espino, 2015: 56) tanto en Cusco como en Huamanga. Estas publicaciones ocasionales se deben a que las revistas no eran especializadas. Muchas veces estos medios que permiten la transmisión de la poesía quechua tienden a un deceso en corto tiempo.

La lírica quechua que transita del *taki* a la escritura adquiere como medio de difusión el formato de libro; a pesar de que: “El libro se incorporó [en el espacio latinoamericano] como parte de un imaginario que opera en dos dimensiones: la del reforzamiento de una mirada intercultural y la de una carga exótica” (Espino, 2015: 62). Esto último, cuando esta tecnología es usada por el mundo andino. En cambio para la cultura occidental el libro sería un aspecto clave de su identidad y un instrumento tecnológico de comunicación. En nuestro contexto cultural tendría el matiz de interculturalidad, porque se comienza a reconocer la presencia de la cultura quechua, como poseedora de derechos, a través de sus manifestaciones literarias.

La transmisión de la poesía quechua escrita en nuestro continente, de manera específica en nuestro país, se da por medio de publicaciones en revistas de distintas índole (antropológicas, literarias y culturales); esto se puede comprobar en los poemas publicados en la ciudad de Huamanga y en Bolivia, a mediados del siglo XX. El medio que ha difundido la lírica quechua de manera predominante ha sido la revista, por ejemplo; en Ayacucho, las revistas *Huamanga* y *Universidad* se constituyeron en órganos de la intelectualidad ayacuchana. En ella aparecen algunos poemas quechuas como “Huamangamanta Punoman”, “¡Sahualla Rumi!”, “Huañuchicui”, “Qantu” y “Wawqiy”. En Bolivia el órgano principal de difusión cultural andina fue la *Revista de Cultura* de la Universidad Nacional Mayor de San Simón. En esta revista César Guardia publica algunos poemas suyos con el título de “Jarawikuna” y también algunos artículos científicos.

El otro medio de divulgación de la lírica quechua escrita es el formato de libro. Éste en la ciudad letrada es prestigio social, en otras palabras, un artefacto por excelencia de la sociedad moderna. En este proceso de transmisión de la sensibilidad y la percepción del mundo andino el libro adquiere un valor simbólico de expresión de un mundo marginado. Además, de la transmisión oral el *taki* encontrará por medio del libro un espacio de enunciación para el pueblo quechua. Con ello la poesía escrita logra posesionarse a través del libro como un corpus independiente. Por ejemplo, *Taki Parwa*<sup>4</sup> (1955). Este poema es de carácter monolingüe, es decir está escrito en la lengua quechua cuzco-collao. Este texto lírico quechua es el primero en ser publicado como un corpus independiente en el Perú del siglo XX. Los poemas que conforman la poesía de Kilko Warak’a configura un mundo diverso en cuanto al eje temático y con un lenguaje

---

<sup>4</sup> La primera entrega de propuesta poética aparece en la revista *Huamanga*, n.º 46, de 1941; p. 68. Esto en la versión castellana “Ayacucho yo te saludo”, con seudónimo Kilko Waraca (sic). Más adelante, este poema es publicado en *Taki parwa* en versión quechua “Wamanqapaq”.



complejo de neologismos. *Sonqupa Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin* (1961) y *Túpac Amaru Kamaq taytanchisman. Haylli-taki. A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción* (1962). Este último se edita en 1962, en Lima, publicado por Ediciones Salqantay. Con respecto a los dos anteriores poemarios, se editaron en versión quechua collao y en castellano. El hablante lírico quechua, en este poema, es el *takiq* (cantor) del pueblo andino que se encuentra en el espacio urbano y de los que viven en las cordilleras.

La primera publicación de poesía quechua escrita de César Guardia Mayorga aparece en 1956, en la *Revista de Cultura*, número 2. Esta revista era un órgano de difusión del pensamiento y la producción científica de la Universidad Nacional Mayor de San Simón (Cochabamba, Bolivia). En este número se publican once poemas (¡Jatariichi!, “Kay mana kay”, “Tapukuni”, “Waylluy”, “Ccampacc”, “Kuyaspa”, “Auqaypacc”, “Imanaykusacctacc”, “Walka”, “Chiri pacha” y “Jamuyña” y un comentario sobre la expresividad de la lengua quechua, “Modalidades expresivas del kechwa”, firmado por Kusi Paukar. Después de varios años estos poemas son publicados en formato de libro, en la ciudad de Lima, con el título *Sonqupa Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin* (1961). En 1975 se vuelve a editar este texto en una edición bilingüe y se agregan otros poemas, además el autor cambia el título anterior por *Runa simi jarawi. Poesía kechwa*. Este proceso de reproducción continúa hasta la publicación del 2004 por la Biblioteca Ayacucho. En esta edición nuevamente se cambia el título, y esta vez el seudónimo es remplazado por el nombre civil; ahora el título es *Runa simi harawi* y el autor, César Guardia Mayorga; a su vez, el epígrafe es eliminado. A esto se suman algunas publicaciones en las páginas de Internet y blogs especializados, en este tiempo de preponderancia de la tecnología electrónica. La poesía quechua escrita de la década de 1950 y la que se continúa escribiendo utiliza este medio

de difusión social. Por ejemplo, en el blog “Quechua-Zócalo poets”<sup>5</sup> y “Poetas siglo XXI”<sup>6</sup>, éste último es dirigido por Fernando Sabido Sánchez, se difunde los poemas de César Guardia Mayorga. Estas publicaciones son de carácter bilingüe. Este bilingüismo se había producido en la segunda edición del poemario de 1975. Cabe mencionar que, en el primer blog referido, los poemas se han adaptado a la norma actual de la lengua quechua vigente de nuestro país. Los otros medios que permite la difusión de la poesía quechua escrita son las antologías y la crítica literaria del ámbito académico.

### **1.3. La recepción crítica sobre la obra de César Guardia Mayorga**

La poesía de César Guardia Mayorga ha tenido poca recepción por parte de la crítica literaria. Si bien existen algunos comentarios sobre la obra *Sonqup Jarawiinin*, *Umapa Jamutaynin*, *Runap Kutipakuynin* de Kusi Paukar, estos resultan insuficientes. Se constata que los estudios no abordan de manera específica a los poemas ni el poemario, sino más bien son breves descripciones o comentarios. Por ejemplo de Jesús Lara, Mario Florián, Neptalí Acurio, Yu A. Zubristki, Furtonato Jaúgerue, Alison Krögel, Jean-Philippe Husson, Armando Arteaga, Gonzalo Espino, Julio Noriega y Óscar Huamán. Han transcurrido 56 años desde que se publicó el texto; no obstante, no hay estudios de gran envergadura. En tal sentido, la bibliografía crítica sobre la poesía quechua escrita de Kusi Paukar es exigua. Nuestro análisis de la recepción crítica se dividirá en dos partes. Primero analizaremos la recepción crítica de la obra, y luego la poesía de Mayorga en las antologías de la poesía quechua escrita.

---

<sup>5</sup> Consúltese <<https://zocalopoets.com/2013/02/14/sunqupa-harawinkuna-poemas-del-corazon-en-el-idioma-quechua-por-kusi-paukar/>>.

<sup>6</sup> Consúltese <<https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/.../kusi-paukar-cesar-guardia-ma...>>.

### 1.3.1. Recepción crítica

Mario Florián en el estudio *Literatura kechwa*, de 1972, ubicó a Kusi Paukar en el periodo de Resurgimiento, que comprende desde la revolución de Tupac Amaru hasta nuestros días. En esta etapa del desarrollo literario del mundo indígena, César Guardia Mayorga es situado en la vertiente de la literatura culta. En cambio en el prólogo de la segunda edición, de 1975, Mario Florián se centró en los poemas y precisó que los poemas de César Guardia Mayorga: “tienen las características esenciales y el estilo del harawi inkaiko” (XIII); lo que le llevó a afirmar que los cantos de amor del cuadernillo “Sonqup Jarawiinin” se expresan en un tono apesadumbrado. Aseveró que la lírica del poeta ayacuchano es natural y simple. Por otra parte, los poemas de la sección “Umapa Jamutaynin” y “Runap Kutipakuynin” “no llegan a tener la altura estética de los de la primera parte” (XIV), tal acierto la entendemos como un acercamiento incipiente y de divulgación.

La aproximación es desde el paradigma de la lírica tradicional inkásica. Esta mirada tradicional opaca la lectura crítica de la poesía moderna quechua que está surgiendo en nuestro continente. Esto se evidencia en la lectura sobre el tema amoroso que subyace en la voz del hablante lírico andino. Si bien, en torno al tema amoroso existe un tinte dramático, la voz del hablante lírico andino da cuenta de la transgresión de los valores culturales y la alteración de la relación del *ayllu* en el mundo andino. Esta aproximación inkasica y superficial se repite en lecturas de otros críticos literarios del ámbito académico.

A diferencia de Mario Florián, Neptalí Acurio apuntó en *Literatura peruana, literatura quechua* que la poesía de César Guardia “canta las desgracias que acarrea para el aborigen, la llegada del hombre blanco; canta los traumas que produce en la mente de los hombres de esta parte del mundo” (1976: 140). Además, su poesía enuncia

al amor hasta hacer alcanzar la figuración de *urpi*. Esta aproximación nos muestra que estamos frente a una poesía que, por un lado, dialoga con la tradición lírica quechua y, por otro, verbaliza la memoria colectiva del mundo andino. Para Acurio estos dos temas son los ejes centrales de la poesía quechua escrita de Kusi Paukar. Ofrece pues una mirada más amplia porque no solo se centra en la parte formal discursiva del poema ni mucho menos si la obra continúa la tradición de la poesía “inkasica”; sino, parte de la realidad social que subyace en la poesía quechua escrita del tiempo contemporáneo. En tal sentido, anotó que la poesía quechua del poeta ayacuchano expresa el problema social de una inmensa mayoría de la población indígena que se encuentra en un estado de marginalización y subyugación (140-141). Además, señaló Acurio, que Kusi Paukar resalta la bondad del idioma quechua en su lírica.

El otro estudio que da cuenta del valor literario que tiene la poesía de César Guardia es el de Yu A. Zubristki, titulada “Motivos políticos en la poesía quechua”, de 1977. El estudioso propone una lectura más social que literaria, es por ello que su estudio da cuenta de las manifestaciones políticas que subyacen en la poesía quechua de América Latina, de manera específica de Bolivia, Ecuador y Perú. Esta manifestación, según el crítico, política-social en la lírica quechua se inicia durante el periodo colonial con el poeta boliviano Juan Hualparimachi Mayta, quien al escribir su poesía en lengua de los marginados estaba desafiando al orden imperante, ya que “se daba cuenta de la importancia política del componer sus versos en quechua. [Porque] Hay datos que documentan su renuncia decisiva y ostensible a componer versos en el idioma de los opresores de su pueblo” (Zubritski, 1977: 164). Este discurso desafiante al poder imperante continuaría con el poeta cuzqueño Kilko Warak'a y con Kusi Paukar. Según Zubritski, la poesía quechua de Mayorga es social y filosófica, por el sentido que tienen sus versos y por el contenido. A pesar de que es breve el estudio de la poesía quechua

escrita del poeta ayacuchano, hay un acierto en cuanto al contenido temático que subyace en los poemas de César Guardia Mayorga. Es decir, como los demás poetas que estudia Zubritski, su poesía denuncia los atropellos, busca una subversión del discurso hegemónico del mundo occidental y augura esperanza de justicia social para el mundo quechua.

Un planteamiento semejante sostiene Fortunato Jáuregui en su tesis *Concepción filosófica de César Augusto Guardia Mayorga*, presentada el 2005 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Jáuregui anotó que la poesía de César Guardia Mayorga tiene un aliento vigoroso e incisivo cuando aborda los temas sociales. Además, que la lírica quechua escrita de Kusi Paukar seduce al lector la dulzura y la suavidad de los versos de “Walka”. En el poema “¡Jatariichik!” “muestra con rasgos singulares el pasado Tawantinsuyano” (2005: 56). A esta apreciación añadió que el poema quechua tiene un hondo sentido dialectico: “de ahí que la poesía de Paukar no es poesía artística sino poesía esencial” (2005: 56). Si bien el trabajo no aborda solamente la poesía quechua de César Guardia, hay un acercamiento al discurso lírico y al tema que se aborda en la poesía quechua. Su abordaje parte de otra lectura, en este caso del pensamiento filosófico que se encuentra en la poesía mencionada; es por ello que el apartado se subtitula “Pensamiento dialéctico en runa *simi jarawi* o poesía *kechwa*”.

Alison Krögel en cambio hace una lectura desde la representación de los alimentos andinos en la poesía quechua escrita, en el texto “‘Sara mamacha, papa mamacha’: representaciones alimenticias en la poesía quechua”, de 2012. Este estudio comprende desde 1957 hasta 2009. Krögel señaló que la poesía quechua de César Guardia Mayorga representa el alimento andino *sara mama* y *papa mama* con un carácter simbólico de bienestar y escasez. Y cada uno de ellos corresponde a un tiempo determinado del desarrollo humano de la cultura quechua en la *pacha*. Por ende, los

alimentos andinos representados en los versos del poeta ayacuchano tienen un significado socio-histórico. Este trabajo fue incluido en la publicación *Food, power, and resistance in the andes. Exploring quechua verbal and visual narratives*, de 2012.

En cambio para Husson la poesía quechua, escrita de Kusi Paukar, en “Literatura quechua” continúa la tradición lírica del mundo andino, es decir hay un diálogo con el tradicional *harawi* tahuantinsuyano. Para este autor, uno de los cultivadores de esta tradición es César Guardia Mayorga; porque sus versos están estructurados en base a los recursos discursivos del paralelismo semántico, es decir, escribe “acatando el paralelismo semántico de los *harawikuq* prehispánico”.<sup>7</sup> A través de esta forma poética expresa las desgracias y reivindicaciones sociales del mundo andino. En este estudio, como se puede observar, hay una aproximación al contenido y a las estrategias discursivas del poema de César Guardia Mayorga. Sin embargo, hay una deficiencia en su evaluación de los cuadernillos que conforman el poemario. Para Husson, cada sección obedece a una “particular disposición de ánimo”. Esto no es tan cierto, porque todos ellos están relacionados entre sí. Por ejemplo, “Sonqup Jarawiinin” y “Umapa Jamutaynin” se relacionan en tanto que son pares complementarios de la racionalidad andina, a su vez, ambos se relacionan con “Runap Kutipakuynin”. En este último confluyen el conocimiento y la sensibilidad en una relación de complementariedad; por ello el *runa* puede responder ante su opresor e invertir el orden del mundo occidental.

El otro estudio crítico corresponde a Armando Arteaga, “El taki de Ugo Carrillo y la poesía quechua actual” (2011), señala que la poesía de Kusi Paukar es moderna, en tanto que expresa la realidad social actual y las percepciones del mundo moderno. Además la lírica de César Guardia Mayorga se inscribe, según el crítico, en: “La ‘modernidad’ en la poesía quechua actual que viene del Siglo XX, [que] empieza con el

---

<sup>7</sup> Consúltese <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletinira/article/viewFile/9926/10342>>.

poeta Andrés Alencastre ‘Kilku Waraka’, pasa por Kusi Paukar (César Guardia Mayorga) [...]” (Arteaga, 2011).

Los estudios más recientes, como el de Gonzalo Espino Relucé “Ñuqa-ñuqanchik: polos de desarrollo poético, resistencia colectiva y ego andino en la poesía quechua contemporánea (1982-2014)”, plantea que la poesía quechua escrita de Kusi Paukar relaciona dos mundos: la ciudad y el campo. Además, afirma que el escritor es un sujeto que está entre la oralidad y la escritura, es decir en la frontera de dos universos. Esto se hace evidente en la angustia que vive el escritor quechua letrado.

Al presente corpus mencionado se suman algunos estudios que abordan, de manera breve, la lírica de César Guardia Mayorga. Entre ellos Julio Noriega, destaca que la poesía quechua escrita del siglo XX es a la vez canto y poema. Es decir, la poesía quechua escrita de esa época es todavía un canto. Y uno de los forjadores de esta manifestación literaria es Guardia Mayorga.

Sin embargo, existen estudios que están en proceso de investigación, como el de Mauro Mamani Macedo. A estos estudios se podría agregar bibliografía que da cuenta de la existencia del poemario de César Guardia, por ejemplo la de Sara Beatriz Guardia y la bibliografía publicada en la *Revista Peruana del Pensamiento Marxista*, año 1, n.º 1, de 2014.

Como se puede colegir, la poesía quechua escrita de César Guardia Mayorga ha sido estudiada desde el ámbito social. Si bien existen estudios que abordan otros tópicos del poemario, hay una coincidencia en la crítica respecto de la continuidad de la tradición lírica quechua y el tratamiento del tema amoroso. Otras aproximaciones han abordado lo social, la parte formal del texto y la tematización de los alimentos andinos. Aunque cabe resaltar que los estudios señalados no son mayores, sino más bien son estudios que analizan más de un texto quechua.

### 1.3.2. Antologías

Es conveniente analizar las antologías de la poesía quechua escrita. La primera antología es la de José María Arguedas de 1965. En este estudio se plantea una periodización sistemática de la poesía quechua del Perú. Arguedas la divide en poesía prehispánica, colonial y poesía actual. En este último grupo incluye a los poetas de la década de 1950. Aquí se encuentran los poetas Mosoh Marka, Kilko Waraka y el propio José María Arguedas. Para el novelista anadahuaylino, solo la obra de estos tres autores conformaría la “poesía actual” hasta 1965. César Guardia Mayorga, a pesar de que había publicado cuatro años antes, no es considerado en este corpus. Kusi Paukar no existe para Arguedas; en cambio el entonces desconocido poeta Mosoh Marka es considerado como un poeta de la actualidad. Esto demuestra la invisibilización de la lírica quechua escrita de César Guardia Mayorga. Al respecto, Mario Florián anotó que “el escritor José María Arguedas, que, a la sazón, en Lima, cumplía el papel de sumo sacerdote de la literatura en *runa simi*, echó un velo de silencio sobre la creación de Paukar, proceder injusto sin duda alguna” (1975: XIII). Esta observación, desde nuestro punto de vista, es pertinente; porque el poemario de Mayorga fue publicado en Lima y además el autor tuvo una amplia trayectoria académica, sobre todo en estudios filosóficos de nuestro país, de modo que es difícil que pasara desapercibido. El silencio de Arguedas, indudablemente, obedece a cuestiones culturales y políticas, más que a un desconocimiento de la existencia del texto. La poesía de César Guardia Mayorga presenta dos mundos antagónicos que están en tensión social y conflicto permanente. Esta representación de antagonismo irreconciliable era una amenaza para su proyecto de todas las sangres, misticismo armónico que proponía Arguedas.

La apuesta por el mestizaje del indígena quechua que proponía Arguedas es estudiada por Rodrigo Montoya, quien sostuvo que: “José María Arguedas se



entusiasmo con la defensa del mestizaje propuesto por los indigenistas mexicanos y estuvo feliz con el coraje y la fuerza que vio en los mestizos del Valle de Mantaro” (Montoya, 2010: 465). La percepción de la realidad cultural de César Guardia Mayorga se oponía a esta apuesta de Arguedas; más que el mestizaje o la “civilización” del indígena por medio del aprendizaje del castellano está el problema de subyugación del *runa* y la marginación de la cultura andina. Al respecto señaló que “La Independencia significó la liberación de los mestizos, criollos y terratenientes, pero no del indio que siguió arrastrando durante la República todo el peso de su servidumbre (Guardia, 1957: 107).

Para César Guardia Mayorga, el indio es descendiente del hombre amerindio (1956: 327), tiene una identidad cultural, una lengua; es una cultura subyugada desde la conquista española, su medio de comunicación es el quechua, es monolingüe, no tiene educación escolarizada, es marginado social-culturalmente en la sociedad peruana por los blancos, criollos y mistis.

Para Kusi Paukar, el *runa* tiene que librar múltiples batallas simbólicas y reales para conservar su cultura, porque el problema no es sólo económico sino también es cultural. Además, la diversidad no es un problema para llegar a una unidad: “Hay personas de las que llaman ‘serias’ que hablan de la “castellanización de los indígenas como un medio para conseguir una unidad nacional [...] hay unidad en lo múltiple y variado” (1956: 326).

Jesús Lara en *La literatura de los quechuas: ensayo y antología* (1969) incorpora la poesía de César Guardia Mayorga. En el texto, Lara señaló que la poesía de Kusi Paukar “contiene un aliento lírico delicado y sutil cuando abordan el tema del amor; agudo y profundo en el tema de puro raciocinio; vigoroso e incisivo en el índole social; en todos acompañado de prestancia y belleza” (1969: 189). Para el crítico boliviano, en

el poema “¡Jartariychik!”, el poeta muestra el pasado tawantinsuyano, la tragedia colonial y el presente de nuestro pueblo indio (190). En esta antología Lara incluye a tres poemas de Kusi Paukar: “Walqa”, “Jamuyña” y “¡Jataríychik! (sic); esta publicación de los poemas tiene traducción a la lengua castellana. Esto sería una aproximación crítica a la poesía quechua escrita del poeta ayacuchano.

Alejandro Romualdo en *Poesía peruana: antología general. Poesía aborigen y tradicional popular* (1984) incluye la poesía quechua de César Guardia Mayorga. Los poemas incorporados en la antología son los siguientes: “Waylluy”, “Qampaq”, “Walka”, “Ama tapukuychu” y “Auqay”. De los cuales solo los tres primeros poemas corresponden a la edición de 1961, en cambio los restantes corresponde a la publicación de 1975.

Julio Noriega en *Poesía quechua escrita en el Perú: Antología* (1993) incluye la lírica quechua de César Guardia Mayorga y a otros poetas quechuas del Perú, de distintos dialectos. Anota que la poesía de Alencastre, Guardia Mayorga, los Cavero, Arguedas y los Meneses marcan un nuevo momento de producción de la poesía quechua en el mundo andino, ya que utilizan formas inéditas. En este libro se incorporan cuatro poemas de Kusi Paukar, de los cuales hay dos poemas de la primera edición: “Waylluy” y “¡Jatariichik!” (Noriega, 1993: 29-30).

Mario Razzeto también realizó una antología de la poesía quechua. Él hace una periodización de la lírica quechua en consonancia con los procesos históricos del Perú. Plantea cuatro épocas: prehispánica, colonial, republicana y poesía de autores contemporáneos. En esta antología no se considera a Kusi Paukar, solo aparece Andrés Alencastre y otros. Además se le concede poco espacio a la poesía quechua contemporánea; a pesar de que en las últimas décadas del siglo XX hubo más producción que en etapas anteriores.

Edmundo Bendezú en la antología *Literatura quechua* solo menciona el título del poemario, en la parte de la cronología que hace sobre el acontecimiento cultural del Perú. Esto en el texto virtual. En cambio en la edición de 2003 no se menciona ni aparece esa parte del libro.

Este breve recuento permite constatar los estudios que existen en nuestro país respecto de la obra *Sonqup Jarawiinin*, *Umapa Jamutaynin*, *Runap Kutipakuynin* y nos muestra que todavía se invisibiliza la poesía quechua escrita; o tal vez... “Para la intelección y valoración de tal creación estética se requiere, no sólo el estudio sensible, sino que éste sea quechua hablante y se despoje de todo prejuicio étnico, lingüístico y cultural [...]” (Atuqsayku, 2007: 7). A nuestro entender, el problema radica en el prejuicio cultural que subyace en nuestra mentalidad, más que en el conocimiento de la lengua.

#### **1.4. Tiempo moderno en el mundo andino**

La cultura quechua, como otras culturas de América Latina, tiene su propia percepción sobre la realidad social y la existencia, es decir tiene su percepción sobre *pacha* (tiempo y espacio). Por lo que nos centraremos, de manera específica, en su particular percepción del tiempo moderno. Desde esta concepción se determina que el universo es una red de relaciones entre los seres humanos y la naturaleza, las deidades andinas y los hombres, los espíritus de los antepasados que partieron a otra dimensión del universo y los presentes. En esta multiplicidad de relaciones que se tejen en el cosmos, el *runa* es un eslabón más de la multiplicidad de relaciones. Esto nos permitirá entender cómo comprende y expresa estos procesos sociales la poesía quechua escrita de César Guardia Mayorga.

La concepción del hablante lírico andino sobre el mundo parte de la realidad, de los ancestros y de la sensibilidad andina. Desde esta sensibilidad da cuenta del mundo

social que lo circunda y se percata de una perturbación de la relacionalidad entre hombres. Ya que para el hombre del ande todo está concatenado en una red de relaciones que se tejen en el universo. Un: “comunicador de su propio mundo terrenal y cósmico, en el imponente espacio concreto de los Andes”; [por esta manera de ser se realiza la] “relación del hombre con su propio mundo, se forja una integralidad total y absoluta con plantas, bosques, animales, territorios, minerales, ríos, lagos, montañas, espacios celestiales y entornos estelares, que origina una integridad comunitaria holística interactiva y única (Zenteno, 2009)

Desde esta lógica y sensibilidad, el hombre del ande percibe el mundo moderno como un tiempo de perturbación de las relaciones sociales y culturales. Esto se explica en la transgresión del proceso histórico del mundo andino, en la perturbación de relaciones comunitarias bidireccionales del tiempo andino, desplazamiento del *ayllu* a *llaqta*/ciudad y en la insensibilización del *runa*. Por ende, la modernidad para el *runa* constituye un elemento transgresor de las relaciones sociales y los valores culturales y la armonía social del mundo andino. Esto por la imposición del individualismo y el racionalismo –valores culturales occidentales– en desmedro de la sensibilidad y los valores del mundo quechua.

El otro aspecto del mundo occidental es su afán homogeneizador. Uno de su mecanismo es la castellanización por medio de la educación y la “civilización” del indio (Guardia, 1956: 325). Ante esta situación: “Los nativos procuraron defender su lengua y creencias, sus normas y costumbres [...] mientras eran sometidos a los términos impuestos por la metrópoli extranjera” (Matos, 2004: 24). Para Matos, en términos económicos, la urbe del Perú es dominio de la economía extranjera. Esta imposición extranjera en este espacio de nuestro continente no solo se inicia con el capitalismo mercantil de mediados del siglo XX, sino con la dominación colonial española. Este

hecho en el mundo andino ha generado un desorden social, ya que una de las culturas ha quedado subyugada. En otras palabras se produjo para la cultura quechua opresión, violencia, marginación y servidumbre. En tal sentido la armonía social y cultural, entre la matriz andina y la occidental, en el universo se ha perturbado.

Así, el mundo contemporáneo es concebido por el *runa* como un lugar donde impera el caos, la deshumanización y la injusticia social; porque las relaciones sociales ya no son bidireccionales ni mucho menos existe la sensibilidad humana hacia los demás.

### **1.5. Características de la poesía de Kusi Paukar**

Entre las características literarias que operan en el nivel estructural y el nivel de contenido en el poemario *Sonqup Jarawiinin*, *Umapa Jamutaynin*, *Runap Kutipakuynin* de Kusi Paukar, son dísticos semánticos que se manifiestan en la estructuración de los versos. Asimismo las representaciones simbólicas de los elementos andinos, por ejemplo la *urpi* y las deidades andinas. Por último la representación de la voz *ñuqa-ñuqanchik* (yo y nosotros).

#### **1.5.1. Dístico semántico**

La otra característica del poemario es la edificación estructural de los versos en *Sonqup Jarawiinin*, *Umapa Jamutaynin*, *Runap Kutipakuynin* de Kusi Paukar, en el cual hace uso de los dísticos semánticos de la poesía quechua tradicional. Este paradigma de versificación está conformado por “dos palabras semánticamente relacionadas [que] aparecen en líneas sucesivas y en contextos morfológicamente iguales” (Mannheim, 2003: 12). En el poema “Puka llaqtapaq” observamos un paralelismo semántico quechua:

*Uk qarilla jina llamkaspá,*                      Trabajando como un solo hombre,

*Rumita aqoyachispa,*  
*Wasikunata **jatarichinki**,*  
*Llaqtakunata **paqarichinki**.*  
(p. 32-33)

Convertiendo la piedra en tierra,  
Construirás casas,  
Construirás pueblos.

En los versos tercero y cuarto se encuentra un par de dísticos semánticos, que se derivan de la utilización de construcciones morfológicas y sintácticas cercanas, en este caso en las raíces *hatari-* (levantar, construir) y *paqari-* (levantar, construir y fundar), es decir, en un nivel semántico. En el nivel morfológico, el morfema *-chi-* expresa que la acción es ejecutada por otro. En cambio el morfema *-nki* expresa a la segunda persona. En este caso determina tanto al futuro como a la segunda persona del enunciado; en ambas palabras los morfemas mencionados (*-chi-*, *-nki*) tienen el mismo sentido. Respecto al nivel sintáctico, tanto en ***hatari-chi-nki*** y en ***paqari-chi-nki***, aluden a un orden secuencial simétrico, que obedece a la estructura sintáctica de la lengua quechua. Ambas raíces (negrita) son modificadas por los morfemas gramaticales que acabamos de señalar. Las palabras *hatari-* y *paqari-* tienden a relacionarse conceptualmente en los versos, es decir, tanto la primera como la segunda comparten las propiedades comunes (levantar y construir) como ejes articuladores de las expresiones. El *runa*, de manera simbólica, tiende a levantar casas, pero también pueblos, así, la palabra *paqari-* no solo es levantar, sino también es dar origen a un espacio o cosa. Pero también se refiere al establecimiento de las relaciones de los *runakuna*. En ambos casos se muestra que el *runa* tiene que levantar espacios de coexistencia humana en el *Kay Pacha*. En este paralelismo de las palabras *hatari-* y *paqari-* se determina el horizonte de relaciones que requiere el hombre del ande. Vale decir, que el *runa* tiene que construir una relación con su *ayllu* y con los demás personas que ocupan el espacio. El primero será en un espacio reducido, porque se trata del hogar y no de un lugar común de múltiple confluencia de personas.

### 1. 5.2. Representaciones simbólicas

La poesía quechua escrita de César Guardia Mayorga se enmarca en el horizonte poético tradicional de la lírica andina. Si bien es cierto que el soporte de la palabra voz es la escritura; sin embargo, las estrategias discursivas son de la práctica quechua y los imaginarios poéticos. Además, la estructura discursiva se inscribe dentro del paradigma del *taki* (canto) del mundo andino, como acabamos de ver en el apartado anterior sobre el díptico semántico. El primer elemento que subyace en los poemas es la representación del *runa* en términos de otro, en este caso, de la naturaleza. Es decir, se produce un desdoblamiento del hablante lírico andino a través de la humanización de la naturaleza. Ahora el hombre quechua aparece representado en el viento, flores, etc. El segundo componente que proviene de la poesía quechua tradicional es la voz colectiva. En el *taki* la voz que expresa la alegría, la tristeza, las esperanzas y desesperanzas, generalmente es de una comunidad o de un pueblo y no de un sujeto individual. A estas representaciones simbólicas se suma *urpi*. Este último en la cultura quechua simboliza a la persona amada. Estos son algunos rasgos que se muestran en la poesía de Kusi Paukar, los cuales desarrollaremos a continuación.

En el poema “Walka”, *urpi* (paloma) se configura como un elemento simbólico de amor, ya que representa a la persona amada del hablante lírico andino. El uso de la naturaleza para referirse al ser amado proviene del *taki* o, mejor dicho, de la simbología andina quechua. En otras palabras, el *runa* nombra a la persona amada metafóricamente, en términos de paloma. *Urpi* en el poema “Walka” es comparado con la persona amada:

<i>Sutillanañam simiipi,</i>	Sólo su nombre está en mi voz,
<i>Ñawaillanñam ñawiipi.</i>	Sólo su mirada está en mi mirada.
<i>Walka sutiyoq urpi,</i>	Paloma de nombre Walka,
<i>Imaraq kunan suntin.</i>	Ahora qué nombre tendrá.

(p. 14)

En el tercer verso la persona ausente, es nombrada con *urpi*. Si consideramos solo el nombre no nos permitiría determinar de manera precisa de quién se habla,

porque podría ser un amigo o amiga o una persona cercana. En cambio el término *urpi*, sin la necesidad de utilizar otros elementos de tradición simbólica, determina de quien se trata. Si no se utilizaría a la paloma como representación de la persona amada, la determinación del vínculo existente entre el enunciador y Walka, sería difícil de precisar. El elemento *urpi* es fundamental para poder determinar de quién se habla en el poema, por ello también podemos decir que la poesía quechua escrita de Kusi Paukar toma elementos simbólicos que provienen de la tradicional lírica quechua del universo andino. Esto se revela en la analogía que hace el hablante lírico andino con respecto a Walka; de manera metafórica ella es representada en *urpi* como persona amada.

Con respecto a la identidad que acabamos de mencionar, es decir, Walka, ésta puede ser utilizada como rasgo distintivo de la persona que, en otros versos, sólo es designada con un pronombre personal en distintos tiempos y espacios. En el tercer verso se determina el significado de la persona que acabamos de señalar, ella se convierte en *urpi*. La referencia que hace el hablante lírico andino (*urpi/runa*) logra aportar intensidad al sentido del enunciado. El uso metafórico de paloma, simbólicamente establece la relación que existe entre la poesía tradicional y la contemporánea del mundo quechua; ya que la paloma para la cultura quechua es la persona amada.

César Guardia Mayorga toma otros elementos simbólicos de la tradición lírica quechua, por ejemplo, *wayra* (el viento) que adquiere el carácter de ser un medio que traslada a la persona o el que oye “*Ichapas wayra uyarirqa*” [Tal vez el viento ha escuchado] (p. 10), que llora viendo las desgracias del mundo andino. Asimismo naturaleza es concebido como un ser sensible y de signo. Desde esta sensibilidad del mundo andino el hablante lírico quechua puede dar cuenta de los acontecimientos sociales que se producen en el universo. Este último se expone en el poema “¡Jatariichik!” [¡Levántense!]:



*Intipas wañukuytañam munan,  
Wayrapas sachakunapi waqakun,  
Waytapas, rapintan kumuykuspa,  
Manañam waytayta munanñachu.*  
(p. 29).

El Sol quiere fallecer,  
El viento lloran en los árboles,  
La flor, doblando sus hojas,  
Ya no quiere florecer.

En estos versos el sol, el viento y la flor adquieren cualidades humanas, por ejemplo, el viento llora en los árboles como un ave sin consuelo, las hojas de la flor se han inclinado en un acto de quebranto y por último el sol está apunto de desfallecer. Esto al mismo tiempo revela que el mundo se encuentra en un estado de caos, porque el orden y el sentido de la funcionalidad se han alterado. También se podría decir que es un tiempo de pérdida de sentido de todo lo que tiene sentido. Esto se evidencia a través de la sensibilidad que adquiere la naturaleza y de su actitud, expresada por la voz del hablante lírico quechua.

Las deidades andinas se encuentran presentes en *takikuna* (cantos) y en otras manifestaciones artísticas del mundo andino. En la poesía de Kusi Paukar, encontramos al *Inti* (Sol) y a la *Killa* (Luna), deidades que anuncian el final de un tiempo y la aproximación de otro en el universo:

*¡Rikchariichik! llamkaq runakuna.  
Musuq punchaumi illarichkan,  
Orqkunam kununuchkan,  
Wayrakunam qapapachkan,  
Inti Killam chipipichkan,  
Mayukunam machasqa takikuchkan,  
Kusikuspa, kusikuspa.*  
(p. 30-31)

¡Despierten! hombres trabajadores.  
El tiempo nuevo está resplandeciendo,  
Las montañas están tronando,  
Los vientos están silbando,  
El Sol y la Luna están resplandeciendo,  
Los ríos están cantando embriagados  
Alegrándose, alegrándose.

Ellos conforman una dualidad, para la cultura quechua el primero representa la masculinidad y el segundo la feminidad, en tal sentido llegan a conformar los pares opuestos y complementarios. Las deidades se encuentran en ambos mundos, como en los versos citados. Tanto el Sol y la Luna se encuentra en el mundo de arriba, en cambio las montañas y los ríos en el mundo de aquí. En los dos espacios las divinidades se

encuentran en una circunstancia de movimiento y de celebración ante el acontecimiento social que se aproxima en el horizonte histórico del *runa*.

### 1.5. 3. Ñuqa-ñuqanchik

Otro aspecto que subyace en la poesía de César Guardia Mayorga, en consonancia con la tradición lírica quechua, es la voz colectiva. Desde este ámbito de enunciación, se modula la voz del hablante lírico andino, es decir, desde el *ñuqanchik* (nosotros). El *ñuqa* (yo) para poder dar cuenta de los sucesos sociales que acontecen en el espacio, deja de ser individual y opta por una voz colectiva. Por ejemplo, en el poema “Musuq wata”: “Ñoqallanchikpaqmi, / Qayna, wañuypa llantun,” [La sombra de la muerte del pasado, / Es solo para nosotros] (p. 16). Esto no solo evidencia el presente inmediato del hablante lírico andino, sino también revela que estamos ante múltiples voces que provienen desde los tiempos pasados; en tal sentido es que podemos decir que el tiempo pasado se actualiza en la palabra del *runa* que enuncia. Solo desde este lugar se puede recrear el proceso histórico del mundo andino. Por tal razón, *ñuqa* se incluye dentro de la colectividad y el proceso social; si no fuera así, sería un simple observador y su voz sería solo una simulación de un no *runa*.

La pertenencia del hablante lírico andino a la cultura quechua se corrobora en la voz colectivizante que emerge de *ñuqa* y se convierte en *ñuqanchik*. En otras palabras, el *ñuqa* como voz individual se inscribe dentro de las voces de los *runakuna* cuando se quiere enunciar los sucesos sociales en el presente y también en un tiempo pasado. Por ello surge como voz colectiva en estas dos temporalidades: en el tiempo andino y en el tiempo occidental, por ejemplo: “Ñaupá pachakunapi/ KUSDILLA KAUSARQANCHIK, / Llaqtanchikta kuyaspa” [En tiempos pasados/ Hemos vivido felices, / Amando a nuestros pueblos] (p. 27). El sujeto enunciadador es parte de esa temporalidad social del

mundo andino, es decir, del *ñawpa pacha* (el tiempo pasado); y, en tal sentido, su voz es palabra de los antepasados, pero también de los presentes. Se construye una proyección temporal hacia una época que no es ahora. Esto se revela en el sustantivo *ñawpa pacha*, y en los sufijos *-rqa* y *-nchik* en los versos citados. El sustantivo asigna un tiempo determinado, pero no nos especifica desde qué tiempo está enunciando el hablante lírico andino si no consideramos el morfema de tiempo pasado (*-rqa*); porque en la cultura quechua *ñawpa pacha* es válido para designar tanto al pasado y al futuro. Pero el sufijo del tiempo pasado *-rqa*, que se encuentra en el verbo *kawsa-y* (vivir y existir), determina el tiempo pasado y el tiempo de enunciación. En cambio el morfema *-nchik*, que se encuentra en la palabra *kawsay* (vivir), hace referencia a la colectividad. Esto manifiesta que la voz del hablante lírico andino, del poema, son voces de los ancestros y de los que se encuentran en *kunan* (tiempo actual).

Este último sufijo acompaña la enunciación del hablante lírico, quien es un sujeto sensible que eleva su voz de denuncia. En tal sentido, se colige que la enunciación es un discurso colectivo del mundo indígena quechua de ayer y hoy. Esto último se revela en los siguientes versos del poema “¡Jatariichik!:

<i>Yawarninchik, puka qantu hija,</i>	Nuestra sangre, color de cantuta roja,
<i>Jallapata pukayachikkan;</i>	Esta enrojeciendo a la tierra;
<i>Wenchikpas, yana mayu jina,</i>	Nuestra lágrima, como río turbio,
<i>Jallpata uqurichin.</i>	Esta empapando a la tierra.

(p. 29)

Colegimos que la voz del hablante lírico andino se encuentra explícitamente dentro de la colectividad. Porque la sangre que tiñe la tierra y la lágrima que empapa la tierra no solo es de los indígenas que padecen, sino también es del quien enuncia los acontecimientos sociales. Sin embargo, esto no se percibe cuando enuncia el futuro del mundo quechua. Esto se muestra en los siguientes versos: “*Wasikunata jatarichinqa, / Llaqtakunata paqarichinki*” [Construiras casas, / Construiras pueblos] (p. 33). El

hablante lírico andino cuando enuncia el tiempo ya no es parte de ese acontecimiento social. Esto se hace evidente en los sufijos flexivos de persona; por ejemplo, el sufijo inclusivo *-nchik* (nosotros) no aparece sino *-n* (él) y *-nki* (tú, usted), respectivamente. Se produce un distanciamiento en cuanto al acto de participación de la voz del hablante lírico andino con respecto a la colectiva de la cultura quechua en futuro lejano.

## CAPÍTULO II

### TENSIONALIDAD DE MUNDOS: ANDINO Y OCCIDENTAL

Este capítulo aborda la tensión social que subyace en *Sonqur Jarawiinin*, *Umapa Jamutaynin*, *Runap Kutipakuynin* de Kusi Paukar. Primero, la *llaqta*/ciudad es un espacio de tensión social entre dos matrices culturales heterogéneas (cultura andina y occidental). La urbe es comprendida desde la sensibilidad andina como un lugar deshumanizante para el *runa*. Segundo, el tiempo occidental comprendido como tiempo contemporáneo se constituye como un tiempo de injusticia social y desarraigo cultural para la cultura andina. Tercero, en este mundo de caos social el tiempo andino se configura como un tiempo simbólico de reestructuración del mundo quechua.

#### 2.1. *Llaqta*/ ciudad: espacio como tensión social

América Latina es un continente que alberga pueblos de múltiples culturas desde tiempos inmemoriales, y estos pueblos perviven hasta nuestros días; pero en este espacio también llegaron culturas procedentes de otras latitudes, como la cultura occidental, que con sus modos de pensar y tecnología se ha impuesto sobre los pueblos que existían en estos territorios. Esto nos lleva a preguntarnos qué percepción tenían los pueblos indígenas de la ciudad, ¿cómo se imaginaban la ciudad, los caminos y otras construcciones del mundo hispano que construyó en el espacio americano? En el siglo XX se pueden rastrear estas percepciones en la poesía escrita de los pueblos indígenas.

En la segunda mitad del siglo XX mestizos e indígenas logran publicar la poesía en lengua de los indios como un corpus independiente; es una poesía dispersa que a

fines del siglo XX llega, como ha sugerido Espino en la “Palabra Florida” (2012: 370), a expresarse en lengua de indios, publicándose obras de carácter monolingüe y bilingüe como son los casos de Irma Pineda desde la cultura zapoteca en México; Elicura Chihuailaf desde la cultura mapuche en Chile; Hugo Jamióy desde la cultura camëntsá en Colombia; Susy Delgado desde la cultura guaraní en Paraguay; y Briceidad Cueva desde la cultura maya en Guatemala.

En esta vertiente literaria se encuentra el poemario *Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin* (1961) de Kusi Paukar. Este poemario aparece como texto monolingüe, escrito en lengua quechua *chanka*, recién en 1975 aparece la versión bilingüe con las traducciones de Jesús Lara y de César Guardia Mayorga. Esto se hace evidente en la antología de 1969 de Lara, los tres poemas (“Walka”, “Jamuyña” y “¡Jatariichik!”) editadas se encuentra en una versión bilingüe.

En la poesía quechua de César Guardia Mayorga la ciudad se configura como un espacio de tensión social que deshumaniza al hombre quechua. La cultura de occidente se impone y el espacio es contrapuesto al modelo andino de los pueblos indígenas. Este acontecimiento desconcierta al *runa*. En la comunidad, en el tiempo andino, el *ayllu* se desenvolvía en un estado de equilibrio regido por los valores culturales del *runa*: solidaridad, generosidad, religiosidad, relación con la tierra y reciprocidad. Existía una relación entre el *runa* y el espacio físico y los *runa masininchik* [nuestros congéneres]. Esto se deduce de los versos de César Guardia Mayorga; ya que, en el mundo andino, para que el sujeto pueda alcanzar la condición de humanidad tiene que cumplir los valores y normas del *ayllu*. Además requiere del otro para su determinación. Al respecto Pablo Landeo señala: “Ser *runa* convoca la presencia del otro, del *runamasi* (gente como yo) porque el sujeto *ñuqa* se humaniza en cuanto se reconoce en el otro y a su vez es reconocido” (p. 59).

Pablo Landeo precisó que para adquirir la condición de *runa* en el mundo andino hay normas sociales que se acatan, reconocen y practican, además, esto implica pertenecer a un territorio, tener un origen común, hablar el mismo idioma y compartir las tradiciones del pueblo (2012: 60). En este mismo sentido señaló González Gómez: “[...] la participación colectiva o la vida en comunidad; *es la base, porque* en ella va uno aprendiendo distintas formas de proceder, principios, comportamientos, y valores, sobre todo, y cada uno de ellos te configura, te dan elementos para proceder, en la vida en su conjunto” (2014: 78). (La cursiva es nuestra). Entonces para que logre la condición de ser *runa* el sujeto tiene que cumplir varias prácticas culturales que existen en la comunidad. Sin embargo, esto no es posible en la *llaqta* [ciudad] del tiempo moderno, como se puede observar y percibir en la poesía quechua, donde los valores culturales del mundo andino que regían su universo se han perturbado.

El hablante lírico del poemario verbaliza la crisis del hombre andino, percibe que invade la memoria que intenta reactualizarse en el tiempo del mundo andino para poder subvertir el mundo contemporáneo, no para añorar de manera nostálgica el tiempo del *runa*:

<i>Ñaupapachakunapi</i>	En los tiempos antiguos
<i>Kusillakausarqanchik,</i>	vivíamos felices,
<i>Llaqtanchikta kuyaspa,</i>	Amando a nuestro pueblo,
<i>Chakranchikta tarpuspa,</i>	Sembrando en nuestra tierra,
<i>Runa masinchikta yanapaspa.</i>	Apoyando a nuestros congéneres.

(p. 27).

En aquel tiempo del *runa* el ser humano podía vivir de manera armónica con los demás que ocupaban el espacio. El lugar no solo era para *ñuqanchik* [nosotros] e inclusive para *ñuqayku* [nosotros], sino también para las demás culturas y los demás que ocupan el espacio en el universo. El espacio no es privativo de un individuo o un grupo social. Esto se desprende de la voz de la persona verbal que se encuentra en la palabra *kawsarqanchik* (existíamos) del verso dos. En lengua quechua estos pronomes

plurales no tienen el mismo sentido semántico como en la lengua castellana. El *ñuqanchik* incluye a todos, en cambio el *ñuqayku* excluye a otros.

En los versos del poema “¡Jatariichik!”, se muestra que el modelo occidental es contrapuesto al modelo andino. Esto se revela en la orfandad en la que se encuentra el *runa* con respecto al hombre occidentalizado que vive en este espacio americano:

<i>Wiraqochallam kunanqa wiraqucha,</i>	Solo el señor es ahora señor,
<i>Wiraqochallam llaqtayoq,</i>	Solo el señor tiene ciudad,
<i>Wiraqochallam qollqe qoriyuq,</i>	Solo el señor tiene moneda de oro,
<i>Wiraqochallam kusikun.</i>	Solo el señor se regocija.

(p. 29).

En el tiempo moderno, la ciudad es la propiedad de un individuo. La voz lírica configura al nuevo señor como un individuo que no carece de nada, porque tiene bajo su dominio al espacio, a él también pertenece el dinero forjado de un metal valioso, en otras palabras, es propietario de todos los bienes. Además, el lugar común se configura como un objeto que puede ser propiedad de un grupo o incluso de un solo sujeto, siempre en desmedro de los demás seres humanos. El *runa* está privado de su pertenencia a la urbe y al bienestar social.

En este contraste cultural que hace el hablante lírico andino se muestra, por un lado, el diálogo de la cultura andina con los ancestros. Esto se revela en el reconocimiento del tiempo andino y en el signo de identidad que se establece entre el *runa* con respecto a los antepasados. Por otro lado, la disimilitud cultural en cuanto a los valores y bienes materiales. El occidental es un sujeto que tiene poder y riqueza; en cambio el hombre andino no.

En este sentido es pertinente subrayar cuatro elementos de los versos citados, *wiraqucha* (el señor), la ciudad, el dinero y, por último, la “felicidad”. En primer lugar, se menciona a una persona individual y no a un colectivo, en otras palabras, al sujeto individualizado. Éste posee un poder más que un Señor del tiempo andino. Esto se



explica en el traspasado del límite del poder que conoce el hablante lírico andino. En segundo lugar, la ciudad y el dinero pertenecen a este nuevo sujeto que se encuentra en la urbe. Estos dos objetos son bienes materiales, ya que son producto de la intervención del hombre. En tercer lugar, la felicidad que expresa el estado de ánimo del ser humano y es enunciado en el poema. Este concepto está relacionado al estado material y por qué no al poder, como se puede apreciar en los versos. En el tiempo moderno, el señor es quien goza de la felicidad material, en cambio el indígena quechua no.

Estos elementos configuran una sociedad individualista y materialista. Además, la moneda tiene un carácter simbólico en el poema, porque a un objeto común lo particulariza y le da un valor de exquisitez, que pocos seres humanos pueden acceder. Este metal, de alta estimación en una sociedad materialista, tiene un valor cuantitativo y un poder tan elevado que puede remplazar, sin ninguna dificultad, a cualquier objeto del mundo real. El sujeto que posee este bien tiene poder sobre los demás y puede alcanzar la felicidad en el mundo material.

La cultura occidental no solo es propietaria de la urbe, sino también ha impuesto sus normas, leyes y valores culturales. En cambio el *runa* ha quedado al margen. A estas alturas de nuestro análisis, cabe mencionar la incompatibilidad de las prácticas culturales de los pueblos indígenas con respecto a los foráneos. Esto ha generado en la ciudad una confrontación de dos fuerzas antagónicas. Esto no solo ha producido desequilibrio de poder y desigualdad social en el universo, sino también ha trastocado el orden cultural del hombre andino:

*Jallpayoq, mana jallpayoq,  
Llaqtayoq, mana llaqtayoq,  
Tukuy imayniyoq,  
Mana imayoq rikukun.*  
(p. 23).

El que tiene tierra, ya no tiene tierra,  
El que tiene pueblo, ya no tiene pueblo,  
El que tiene todo,  
Se encuentra sin nada.

En el poema la urbe es configurada como un espacio ajeno al hombre andino. Esto se ha generalizado, ya que ha alcanzado otro ámbito espacial: la tierra. Esto ha generado desequilibrio y orfandad material para el *runa*. En otras palabras el indígena quechua se encuentra sin tierra en este nuevo espacio, porque aquello que le correspondía ya no lo pertenece; es decir, ha sido desplazado de su pertenencia por sujetos que no pertenecen al *ayllu* y asimismo del espacio. La voz lírica configura la tragedia del pueblo quechua desde lo colectivo, porque enuncia las desgracias de un pueblo y no de un individuo. Su discurso es una voz de denuncia que relata lo que acontece en la urbe y en el universo del sujeto andino.

El espacio (territorio) para la cultura andina tiene un significado distinto que para el occidental (hispano). En la concepción de los pueblos indígenas, el espacio tiene una connotación de vida y de realción. En tal sentido es la base de la existencia humana y cultural para los seres humanos y otros seres vivientes. La ruptura de estas relaciones en el mundo andino es negativa, ya que pone en peligro la existencia del *runa* en el universo y la pervevencia de los demás.

A esto se suma la pérdida de cognición del hombre quechua en la urbe. En tal sentido el tiempo actual es un tiempo de oscuridad, ya que el orden social del *runa* se ha invertido y su capacidad de interpretar al mundo que lo circunda se ha perdido:

<i>Upay upa tutayaypi</i>	En una inmensa oscuridad
<i>Chinkarparini,</i>	Me desvanezco,
<i>Manaraqpas imatapas</i>	Sin saber
<i>Yachachkaspa.</i>	Nada.

(p. 24).

Esto lleva a una incertidumbre al hablante lírico andino, porque no puede descifrar los fenómenos sociales que se concatena en la metrópoli. Pero también, la oscuridad, nos anuncia el tránsito de un estado a otro. Retomando el tema, el tránsito de un espacio a otro, la pérdida de la tierra y a la ajenidad de la ciudad le ha perturbado el carácter

cognositivo del mundo andino. Ahora es un *ñawsa* (ciego) en este nuevo espacio. Esto nos permite mencionar que para la cultura quechua la territorialidad posee un significado complejo; no es un simple espacio que uno puede dejar, apropiarse y explotar. Para el *runa* es un lugar que sostiene la vida; en dicho espacio se encuentran sus dioses y el alma de sus antepasados. Cada uno de ellos cumple un rol social y existencial en el mundo andino.

En cambio en la urbe esto es imposible de imaginar, ya que en términos sociales y espaciales la ciudad es distinta al espacio andino. Las relaciones de los sujetos se reducen a un grupo, especialidad, estatus social, etc. A esta realidad, en lo cultural, se suman las relaciones sociales antagónicas entre la cultura andina y la cultura occidentalizada que se ha afincado en la ciudad. Además, como precisó Carlos Iván Degregori, el sujeto andino se enfrenta a un etnocidio cultural; siendo la lengua y su vestimenta los dos principales signos exteriores que permitía ser reconocido como indio y marginado (2013: 221).

La urbe es un espacio que no posibilita el desarrollo comunitario del *runa*, ya que los valores culturales de los foráneos se han afincado y son incompatibles con aquellos de los pueblos autóctonos. Para González Gómez la ciudad del tiempo moderno está pensada y estructurada desde la percepción individual (2014: 74). Como las prácticas andinas son de carácter colectivo, por ende no se pueden desarrollar de manera masiva los valores culturales colectivos del mundo quechua. La solidaridad y la cooperación con los demás congéneres tienden a debilitarse, solo prima lo individual “*Ruranaymi, ruranaymi, nispa / Ñampa apasqan, / Ñampi chinkarparin*” [Tengo que hacer, tengo que hacer, diciendo / Llevado por el camino/ Se desvanecen] (p. 23). A esto se suma la insensibilidad que ha adquirido el sujeto quechua que vive en el tiempo

moderno. No le importan los fenómenos sociales que conmueven al mundo ni mucho menos su condición de *wakcha*.

La insensibilidad y la indiferencia reinan en la urbe a pesar de que el *runa* se encuentra en un tránsito de un estado a otro:

<i>Punchau llantuyachkanña,</i>	El día está ensombreciendo,
[...]	[...]
<i>Manataq pipas</i>	Pero ninguno
<i>Kaymi, kaypim, chaynam,</i>	Esto es, aquí está, así es
<i>Nispa niwanchu.</i>	No me dicen,
<i>Ruranaymi, ruranaymi, nispa,</i>	Tengo que hacer, tengo que hacer, diciendo,
<i>Ñampa apasqan,</i>	Llevado por el camino,
<i>Ñampi chinkarparin.</i>	Desaparecen en el camino.

(p. 23).

El hablante lírico percibe que el hombre del tiempo moderno es indiferente ante el mundo y los demás seres humanos. Su trabajo es más importante que los demás aspectos culturales y sociales que hacen que sea un *runa*. El sentido colectivo y la pertenencia a una comunidad ya no son de su prioridad, así como es nula la capacidad de leer en la naturaleza los acontecimientos sociales; porque su quehacer cotidiano es más importante para él que sensibilizarse con los aspectos sociales que dinamizan el mundo. Todo ello, a pesar de que se encuentra en un tiempo de tránsito.

El quehacer cotidiano del sujeto urbano es agotador. Por ello, busca un momento de descanso para escapar del mundo que lo tortura. Parece que de este modo logra continuar en ese mundo deshumanizante. A pesar de que están condenados a la muerte simbólica, no pueden deshacerse de esa desgracia humana. Este hecho nos explica, por un lado, que el tiempo contemporáneo caracterizado como oscuridad para el *runa*, constituye el debilitamiento del conocimiento de la realidad, la indiferencia, el individualismo y por último, el detrimento del sentido de colectividad.

Como se puede percibir en los versos citados, el sujeto enunciador verbaliza lo que sucede en la ciudad; y, por extensión, en el espacio continental americano. No solo

la cultura quechua ha sufrido los embates del mundo occidental, sino también las otras culturas amerindias. En los versos se expresan los fenómenos sociales que afectan al *runa* y no al occidental. Además se muestran dos elementos muy importantes que nos permiten comprender la visión del hablante lírico andino y entender cómo percibe a los sujetos que viven en la ciudad. En primer lugar, la naturaleza tiene una función metafórica, ya que anuncia la aproximación de un tiempo determinado: el tiempo de oscuridad. La oscuridad es un signo para la voz lírica del poema, porque en ella encuentra la manifestación de un acontecimiento social que está en proceso. Además, la oscuridad adquiere carga simbólica de caos social y de un tiempo de crisis, debido a que no hay un conocimiento total del fenómeno que se concatena en el universo. Esto genera un desconcierto en la percepción del *runa* sensible, ya que la oscuridad significa pérdida de la visión pero también el tránsito de un estado a otro. Los signos que le permitían comunicarse al hombre quechua han dejado de ser signos para la mayoría, solo el hablante lírico trata de interpretarlo. En tal sentido se enuncia que nadie puede darle la razón sobre el fenómeno que se manifiesta en el oscurecer del día. En otras palabras, en la urbe la naturaleza ya no es un signo para el hombre del ande que vive fuera de su territorio.

El otro elemento relevante del poema es el camino, ya que adquiere un carácter simbólico de perpetuar al hombre en el tiempo y de hacer transitar al olvido. En este último se encuentra el *runa* que perdió la sensibilidad andina y la racionalidad. Además, el lugar de la confluencia de lo colectivo o colectividad se manifiesta como un medio de visibilización del hombre en el trayecto de su existencia humana.

En segundo lugar, el hablante lírico expone la existencia de dos clases de sujetos: sensible e indiferente. En primer grupo se encuentra aquellas personas que no toman conciencia del los fenómeno social que se desarrolla en su entorno. A pesar de

que afecta su condición de ser humano y las relaciones sociales. En cambio aquel que tiene la sensibilidad no se siente ajeno a los acontecimientos sociales que se aproximan en el horizonte de la cultura quechua.

El universo que se representa está en tránsito, el camino que permite transitar al hombre a otro espacio seguro, ahora conduce hacia la oscuridad que se aproxima en el horizonte. En este mundo incierto no todo está perdido, todavía hay una esperanza; porque no todos los *runakuna* han sido absorbidos por el tiempo deshumanizante del mundo occidental. Uno de ellos es el hablante lírico andino, pero también existen otros *runakuna* que mantienen la memoria de la cultura quechua y la sensibilidad. Los últimos no están de manera explícita en el poema, pero se deducen de la enunciación lírica y se evidencia en el llamado que se hace “¡*Jatariichik! jallpap wawankuna, / ¡Rikchariichik! qonqorchaki runakuna*” [¡Levántense! hijos de la tierra, / ¡Despierten! hombres postrados] (p. 31). Los receptores del mensaje son los hombres que hablan la lengua quechua y los hombres que se encuentran explotados en este tiempo de *wiraqucha*.

En tal sentido el hablante lírico andino denuncia los acontecimientos sociales ocurridos en la urbe:

<i>Punchau tuyachkanña,</i>	El día está oscureciendo,
[...]	[...]
<i>Runakunañataq llantu hina</i>	Los hombres como la sombra
<i>Suntuykachaspa,</i>	Se amontonan,
<i>Samanaymi, samanaymi, nispa,</i>	Tengo que descansar, tengo que descansar,
	diciendo,
<i>Ñampa apasqan,</i>	Llevado por el camino,
<i>Tutayaqpi chinkarparin.</i>	En la oscuridad desaparece.
(p. 23).	

En los versos se muestra que el *runa* ha reducido su vida solo a un aspecto: el campo laboral. Los demás factores que permitían su desarrollo social y existencia

individual y cultural ya no son actos éticos; prima la individualidad y la indiferencia. Las estructuras sociales del *ayllu* andino se han desintegrado.

La pérdida del sentido de la relacionalidad, la reciprocidad, la sensibilidad de la cultura quechua en la urbe ya no tiene sentido para aquellos migrantes andinos. Lo que prima en este nuevo espacio es el interés personal sobre lo colectivo. Esto tiene consecuencias negativas tanto en las personas que carecen de la sensibilidad y en el *runa* sensible.

La individualización y la indiferencia que predominan en el tiempo moderno no solo afecta a aquellos que fueron absorbidos por los valores occidentales, sino también al hombre quechua que no fue engullido por la sociedad deshumanizante. Esto es evidente en la voz del sujeto enunciador que da cuenta de aquello que se desvanece en el mundo cambiante. Incluso el hablante lírico andino corre la misma suerte de extinción; porque no solo desaparecen los demás indígenas, sino también él:

<i>Jinamanta, ñoqapas,</i>	Asimismo, yo también,
<i>Sapallayña rikukuspa,</i>	Al encontrarme sólo,
<i>Upay upa tutayaypi</i>	En la inmensa oscuridad
<i>Chinkarparini,</i>	Desaparezco,
<i>Manaraqpas imatapas</i>	Sin saber todavía
<i>Yachachkaspa.</i>	Algo.

(p. 23).

La desaparición de la colectividad y el individuo ocasionan que el hablante lírico andino despliegue una mirada autoreflexiva. En el poema “Tapukuni” [Me pregunto] el *runa* sensible se interroga sobre lo que acontece en su comunidad y en su mundo interno: “¿*Maymantam jamun sonquyman / Kay chinka ñampi / Wayta tarii munay?*” [De dónde proviene a mi corazón / En este camino espinoso / El deseo de encontrar la flor] (p. 23). Como se puede apreciar en estos versos, la voz lírica se repliega hacia su mundo interno. Allí trata de encontrar la procedencia de esa preocupación que lo inquieta. El hablante lírico andino no solo busca la explicación del desequilibrio social

que se ha producido en la urbe, sino también la procedencia de las ideas que tiene correlación con el mundo externo. Esto se revela en la configuración que se hace sobre la espina y la flor. El tiempo actual en la que se encuentra el hablante lírico andino es espinoso, esto se explica en el carácter simbólico que adquiere la espina; no obstante está la búsqueda de un mundo de paz. Este último aparece como un fin que el ser humano busca.

Para el *runa* la metrópoli es sinónimo de caos social y cultural porque todo en ella, sus valores culturales, se ven imposibilitados de realizarse: el camino ya no garantiza la seguridad del hombre que viaja y el *ayllu* ha perdido sus valores culturales.

Esto nos permite sopesar la importancia de la identidad y los valores culturales que determinan la condición social; y también permite preguntarnos ¿qué determina que un individuo que vive en la urbe sea considerado un sujeto indio? Como se puede percibir en el análisis del poemario, la ciudad no permite que el *runa* desarrolle sus valores culturales, en otras palabras no logra enraizarse. Esto tiene consecuencias negativas para el mundo quechua, porque de manera simbólica conduce a la muerte de la identidad del mundo andino. En la vida real esto genera crisis social y cultural, desde luego un conflicto permanente entre estas dos matrices culturales.

Es evidente que la urbe es un espacio de encuentro y desencuentro entre estas dos matrices culturales disímiles. Además es clave para aniquilar las leyes y normas sociales del mundo andino. La ciudad deshumaniza al *runa* por ser un espacio que no permite practicar los valores culturales del mundo quechua. En la poesía quechua de César Guardia Mayorga se manifiesta el tiempo mítico y utópico del mundo andino, como una respuesta a este proceso de tránsito.



## 2. 2. El tiempo contemporáneo

El tiempo contemporáneo, comprendido el *kunan* (ahora), desde la percepción del *runa* será el tiempo de *wiraquchakuna* porque los valores culturales que rigen a la sociedad del tiempo actual corresponden al mundo occidental, por tal razón las relaciones sociales y culturales se encuentran en estado de desequilibrio, desestabilidad, caos social y procesos de modernización.

En el poema “¡Jatariichik!” (v. 63) se visibilizan las fronteras culturales y sociales que caracterizan a este tiempo. Esas barreras están conformadas por los modos de actuar, sentir, pensar, esto en la coexistencia social de las personas. A cada uno de ellos corresponde una forma de vida social. La convivencia de los seres humanos en este espacio está marcada por dos temporalidades: *ñawpa pacha* (tiempo pasado) y *kunan pacha* (tiempo actual); en este último se encuentra el tiempo de los colonizadores y *wiraqucha*. El primero sería el tiempo del *runakuna* y, el segundo, el tiempo de los *wiraquchakuna*. Para el *runa* el *ñawpa* es el periodo de solidaridad y de la reciprocidad con los demás, es decir, “*Runa masinchikta yanapaspal* Ayudando a nuestros congéneres (v. 5), la coexistencia armónica. Desde luego la relación entre el hombre y la naturaleza: el Sol, la Luna, la lluvia y la tierra; ya que ellos son los que dan el sustento y la existencia al hombre del ande. Lo planteado se hace evidente en la voz del hablante lírico andino del poema:

¡JATARIICHIK!

¡LEVÁNTENSE!<sup>8</sup>

*Indiokunapaq punchaunin chayamuptin.*      Para los indios cuando llegue su día.

I

1    *Ñaup pachakunapi*

I

En tiempos antiguos

---

<sup>8</sup> Traducción es nuestra.

*Kusilla kausarqanchik,  
Llaqtachikta kuyaspa,  
Chakranchikta tarpuspa,  
5 Runa masinchikta yanapaspa.*

Vivíamos felices,  
Amando a nuestra tierra,  
Sembrando en nuestra tierra  
Ayudando a nuestros congéneres.

*Kausaypas llamlaylla llamllaq,  
Intip illanwan kuispa,  
Yakup sullanta umispa,  
Chiri wayrawan pukllaspa.  
10 Papa mama, sara mama,  
Kusilla llamkaspa,  
Pirwakunata juntaspa,  
Wata watan churarayaq.*

La vida radiante y lozana,  
Con el resplandor del sol,  
Bebiendo el agua del rocío,  
Jugando con el viento frío.

*Waytapas paukar sisalla,  
15 Wata watan sisakuq,  
Yakup ñawinpi qawakuspa,  
Ñustap makimpi wañuspa.*

La flor también florida,  
Eternamente florecía,  
Observándose en el ojo del agua,  
Muriendo en la mano de la ñusta.

*Qapaq Inti, qolla Killa,  
Pachampi wiña wiñay muyuq,  
20 Wawankunata qawaspa,  
Wawankunata wayllukuq.*

El Poderoso Sol, princesa Luna,  
Eternamente recorría la Tierra,  
Viendo a sus hijos,  
Amaba a sus hijos.

*Illarisqanmanta tutayanankama,  
Ama suwa, ama qella, ama llulla nispas,  
Llampu sonqu, kusi simi,  
25 Kusi kausay kausarqanchik.*

Desde su resplandor hasta su crepúsculo,  
No seas mentiroso, ocioso, ladrón,  
diciendo,  
De corazón afable, de palabra feliz,  
Vivíamos en plenitud.

*Ima muchuy kasqanta,  
Yarqaypa nanayninta,  
Llullaypa chaninta,  
Manam yacharqabchikchu  
30 Tawantinsuyu pachapiqa.*

Ninguna hambruna,  
Ni el dolor del hambre,  
Ni el precio de la mentira,  
Sabíamos  
En el Tawantinsuyo.

## II

*Jinamnta, mana pip waqyasqan,  
Mana pip munasqan,  
Auqa runakuna chayamun,  
Wiraqocham kani nispas.*

## II

De pronto, sin que nadie ha llamado,  
Amado por nadie,  
Llegaron los hombres perversos,  
Diciendo soy Wiraqucha.

35 *Wiraqocha nisqan runa,*

Aquel que se cree Wiraqucha

	<i>Manataq Wiraqochaman, Ni Supayman rikchakunchu, Wiraqochalla kasqa.</i>	No se asemeja a Wiraqucha, Ni a demonio, Solo era “señor”.
40	<i>Mana rurasqanta, tuñichin, Mana tarpusqanta, mikun, Uywanchikta tukupun, Kuyasqanchikta chiqnin, Jallapanchikta suwan, Warminchikta wachun.</i>	Lo que no construyó, derrumba, Lo que no sembró, consume, A nuestros animales termina, A lo que amamos aborrece, A nuestra tierra roba, A nuestras mujeres envilece.
45	<i>Atipaqpa munayninwan, Wañuyman wischuwanichik; Auqa sonqunwan, Llamkaywan wañuchiwanichik, Qonqorchaki purichiwanichik.</i>	Con su poder de un poderoso, Nos arroja a la muerte; Con su corazón de odio, Con el trabajo nos aniquila, De rodilla nos hace andar.
50	<i>Yawarninchik, puka qantu jina, cantuta, Jallpata pukayachin; Wegenchikpas, yana mayu jina, Jallpata uqurichin.</i>	Nuestra sangre, como la flor roja de  Enrojece a la tierra; Nuestra lágrima, como el río turbio, Humedece a la tierra.
55	<i>Mayuñam weqepas Llakipas qaparqachayñam, Sonqupas patpatisqanpi, Upallaytañam qallaykun, Sapampi, sapampi.</i>	El llanto también ya es río, La tristeza también ya es lamento, El palpitar del corazón también, Ya empezó estar en silencio, En su soledad.
60	<i>Intipas wañukuytañam munan, Wayrapas sachakunapim waqakun, Waytapas, rapinta kumuykuspa, Manañam waytayta munanñachu.</i>	El Sol quiere morir, Los vientos están llorando en los árboles, La flor, recogiendo sus hojas, Ya no quiere florear.
65	<i>Wiraqochallam kunanqa wiraqucha, Wiraqochallam llaqtayoq, Wiraqochallam qollqe qoriyoq, Wiraqochallam kusikun.</i>	Solo el señor es ahora señor, Solo el señor tiene pueblo, Solo el señor tiene plata de oro, Solo el señor se regocija.
70	<i>Qapaq Inka wañunñam, makimpi, Rumi Nawipas kankasqañam, sutimpi, Suwasqaña Qorikanchapas, Aqla wasipas qanrachasqaña.</i>	En sus manos ha muerto el Inca poderoso, Rumi Nawi también ya es incinerado, El Coricancha, también es saqueado, La casa de las escogidas, es profanada.
	<i>Tutayanñam punchaupas,</i>	El día también oscurece,

*Kausaypas manañam kausaychu,  
Wañuyllam wañuy,  
Llakillam llaki,  
75 Weqellam weqe.*

La existencia ya no es vida,  
La muerte es muerte,  
La tristeza es tristeza,  
La lágrima es lágrima.

*Chaymantapacham qallaykun  
Muchuqpa yarqayllan,  
Llamkaqpa saykuyllan,  
80 Runap kumuykachayllan.*

Desde aquel tiempo comenzó,  
El hambre del postrado,  
El cansancio del trabajador,  
Humillación del hombre.

*Jallpayoq, mana jallpayoq,  
Llaqtayoq, mana llaqtayoq,  
Tukuy imayniyoq,  
85 Mana imayoq rikukun.*

El que tuvo tierra, ya no tiene,  
El que tuvo pueblo, ya no tiene,  
El que tuvo todo,  
Se encuentra sin nada.

*Kayta qawaspam,  
Rumipas rumikayninwan  
Sinchita llakikun,  
Manataq wiraquchaqa.*

Viendo esto,  
La piedra en su condición de piedra  
Tiene una pena inmensa,  
Pero el señor no.

### III

### III

90 *Kunanqa, ¡Jatariichik! jallpa wawakuna.* Ahora, ¡levántense! hijos de la tierra.  
*Warakaychik, wajujuychik,  
Pututuykichikta qaparichiichik,  
Tukuy orqukuna kuchumpi,  
Qaparisqaykichik uyarikunampaq.*

Hagan tronar sus huaracas,  
Hagan tañer sus pututus,  
En todo los rincones de las montañas,  
Para que se escuche sus proclamas.

95 *¡Rikchariichik! llamkaq runakuna.*  
*Musup punchaumi illarichkan,  
Orqukunam kununuchukan,  
Wayrakunam qapapachkan,  
Inti killam chipipichkan,  
100 Mayukunam machasqa takikuchkan,  
Kusikuspa, kusikuspa.*

¡Despierten! Hombres trabajadores.  
El tiempo nuevo ya está resplandeciendo,  
Los cerros están tronando  
Los vientos están reventando,  
El Sol y la Luna están reluciendo  
Los ríos están cantando embriagados,  
Alegrándose, alegrándose.

*¡Qapariichik! Muchuq runakuna.*  
*Kunanmi punchauniikichik,  
Intiikichikmi kancharichkanña,  
105 Puka kanchaywan.*

¡Griten! hombres desposeídos.  
Ahora es tu día grande,  
Esta resplandeciendo su día,  
Con el resplandor rojo.

*Tukuypachata qawariichik,  
Qamkunawan kuskam,  
Qonqorchaki runakuna,  
Llamkaq runakuna,*

Miren a todo el universo,  
Junto con ustedes,  
Los hombres de postrados,  
Los trabajadores,

110	<i>Muchuq runakuna, Qamkunawan jatarichkan.</i>	Los hombres desposeídos, Están levantándose.
115	<i>Jallpa qamkunapaq kanqa, Llamkaqpaq, llamkasqa kanqa, Muchuyniikichik tukunqa, Llakiiniikichik puchukanqa.</i>	La tierra es para ustedes, El trabajo, será fruto del trabajo Sus pobreza terminará, Sus penas culminarán.
120	<i>¡Jatariichik! jallpa wawakuna, ¡Rikchariichik! qonqorchaki runakuna, ¡Kusikuychik! qonqasqa llaqtakuna, ¡Warakaychik, wajujuychik! Punchauniikichikmi kancharichkanña, Puka kanchaywan.</i>	¡Levántense! hijos de la tierra, ¡Despierten! hombre humillados, ¡Alégrense! pueblos olvidados, ¡Hagan tronar sus huaracas! Sus días están resplandeciendo, Con el resplandor rojo.
125	<i>¡Jaylli! ¡Jaylli! indiokuna, Ama kunanmanta Qonqorchaki kausasunchu, Aswan qaparispá nisun: ¡Wañuymi aswan allin, Qonqorchaki kausaytaqa! ¡Jaylli! ¡Jaylli! indiokuna.</i>	¡Jaylli! ¡Jaylli! indios, Ya no desde ahora Hay que vivir de rodillas, Más bien gritando hay que decir: ¡La muerte es preferible, Que vivir humillados! ¡Jaylli! ¡Jaylli! indios.

El mundo occidental altera la armonía del mundo andino. Antes de ingresar al análisis del poema, debo mencionar, que no solo este poema trata el problema planteado; sino que, casi todo el poemario está atravesado por la recreación de la alteración de la relacionalidad entre los hombres.

El poema puede dividirse en tres segmentos. El primer segmento comprende desde el v. 1 hasta v. 30; tiene que ver con el *ñawpa pacha* (tiempo pasado) del *runa* y la condición social que existía en ese tiempo. El hablante lírico andino da la forma a la convivencia del tiempo lejano. El segundo segmento comprende el v. 31 hasta v. 89; tiene que ver con el *kunan pacha* (tiempo actual) que se corresponde con el tiempo de los *wiraquchakuna* y la desarmonía social. La voz lírica del poema enuncia la realidad social del mundo andino de este tiempo, lo muestra como desarmonía social, de despojo, explotación y marginación cultural hacia el mundo indígena quechua. El tercer

segmento corresponde desde v. 90 hasta el v. 128. El hablante lírico andino al ver la desgracia del *runa* y del tiempo, incita a una revuelta social.

El otro aspecto de la poesía quechua de Kusi Paukar es de ser una “poesía de sentido”, desde esta clave el poema manifiesta la existencia, en el proceso histórico del mundo andino, dos tiempos: de plenitud y de carencia, armonía y desarmonía. En ese sentido el *ñawpa pacha* es percibido por el *runa* como el periodo de la convivencia del *runakuna*, en cambio *kunan* como una época de desarmonía social y cultural; ya que un solo grupo de individuos es poseedor de los bienes materiales, que ostenta el poder y felicidad en el tiempo del *wiraqucha*; en cambio el otro no, es decir, su tiempo es otro, es de carencia, no hay la felicidad ni tiene el poder.

El *runa* en *ñawpa wata* vivía en un estado de armonía social, porque entre los hombres que ocupaban el espacio existía la convivencia y la relacionalidad bidireccional. Lo mencionado se expone en “*Kusilla kausarqanchik, / Runa masinchikta yanapaspas*” / [Vivíamos felices, /Ayudando a nuestros congéneres] (v. 2 y 5).

En esta configuración de los tiempos disímiles, el tiempo lejano que se manifiesta –en la voz del hablante lírico andino– adquiere el carácter simbólico de solidaridad y bienestar. En tal sentido es comprendido como un tiempo de plenitud y de orden. En cambio *kunan pacha* (tiempo actual) es de carencia, mejor dicho, es un estado de carencia de relaciones bidireccionales y de bienes materiales para el indígena quechua. En consonancia con ello la convivencia se ha alterado, la felicidad y la reciprocidad. Este cambio del tiempo en *kay pacha* se produce con la llegada de los foráneos “*Runap kumuykachayllan*” [Humillación del hombre] (v. 80) y “*Muchuqpa yarqayllan*” [El hambre del postrado] (v. 78). Aquella circunstancia es enunciada por la voz lírica “*Chaymantapacham qallaykun*” [Desde aquel tiempo de inicio] (v. 77). La palabra *chaymantapacham* (desde aquel tiempo) y *qallaykun* (comienza) que confirma

ese hecho. Cabe señalar la connotación de *pacha* del verso mencionado, se refiere al comienzo de un periodo distinto que el anterior. Por ello este suceso para el *runa* es un hito, porque marca un antes y un después en su proceso histórico. De manera simbólica el poema presenta al episodio de Cajamarca de 1532. Desde aquella circunstancia para el mundo andino la desgracia social y cultural tuvo su génesis, como se puede ver en la voz del hablante lírico andino, en el continente americano. Este hecho tuvo un proceso en instaurarse en el espacio conquistado, con respecto al *kunan*. El primer periodo comprende un proceso de instauración del poder de los hispanos en el nuevo espacio. Durante este desarrollo se produce el apoderamiento de los bienes materiales de los indígenas quechuas, “*Jallapanchikta suwan*” [A nuestra tierra roba] (v. 43) por medio del pillaje y la astucia. Este último se explica en la asociación que se hace con *wiraqucha* “*Auqa runakuna chayamun, / Waraqu cham kani nispa*” [Los hombres malos han llegado, / Diciendo soy Wiraqucha] (v. 33 y 34). La llegada de los occidentales al universo andino implica la instauración del robo como un mecanismo sistemático de poseer los bienes materiales y de dominio del otro: “Los conquistadores traen al universo de los Andes un código moral que diferencia y desarticula a la sociedad andina: holgazanería y el robo” (Espino, 2015: 253). El mecanismo de arrebato de los hispanos, desde luego se ha prolongado en el tiempo y el espacio para el *runa*; hasta llegar al tiempo contemporáneo de *wiraqucha* con la explotación.

En este periodo es donde se trastocan los planos simbólicos y reales de la cultura quechua. Por medio de la instauración de los valores del mundo hispano (usurpación, viveza, ambición, intolerancia y sensualismo). Estos actos de hurto de los bienes materiales, destrucción y la perversión de las mujeres por parte de los conquistadores altera la relación del mundo andino. En tal sentido, para el *runa*, los valores del mundo occidental no son compatibles con los valores culturales de los

indígenas quechuas. No solo es el atropello y la violencia que alteran al universo andino, sino que este es representado por el conquistador, su descendencia, los criollos que controlan el mundo:

<i>Mana rurasqanta, tuñichin,</i>	Lo que no construyó, derrumba,
40 <i>Mana tarpusqanta, mikun,</i>	Lo que no sembró, consume,
<i>Uywanichikta tukupun,</i>	A nuestros animales termina,
<i>Kuyasqanchikta chiqnin,</i>	A lo que amamos aborrece,
<i>Jallapanchikta suwan,</i>	A nuestra tierra roba,
<i>Warminchikta wachun.</i>	A nuestras mujeres envilece.
(p. 28).	

La parte material del mundo andino sufre un efecto negativo con el actuar de los foráneos; “*tuñichi-n*” (desplomán, asola) enfatiza la acción de destrucción, de convertir en ruinas la infraestructura de la sociedad andina. No solo se trata del derrumbe de una vivienda o de un templo del mundo indígena, sino, del valor simbólico que tiene para la cultura quechua. Tal destrucción no rompe con lo colectivamente que solía hacerse: construcciones, sembríos, animales, la tierra, las mujeres. Las tierras del mundo andino que son despojados por medio del hurto; el trabajo de los indígenas será arrebatado por los foráneos. Crea una conmoción social: el *runa*, en el tiempo moderno, vive en estado de carencia y despojo porque ha perdido casi todo. La vejación y perversión de las mujeres indígenas por los colonizadores. A través de este hecho, la intimidad de la familia andina queda trastocada. Como vemos, el accionar del mundo occidental ha traspasado las fronteras de las normas sociales de los hombres. En otras palabras, la violencia y el atropello han llegado a límites insospechados, afectando así, de manera profunda, la sensibilidad andina. Ahora el cuerpo del *runa* es objeto de la satisfacción del mundo hispano. En tal sentido, el eje articulador de las relaciones sociales del mundo andino, es decir el *ayllu*, se ve transgredido. Afecta la vida misma del *runa* porque al hacer esto trasgrede la complementariedad, la relacionalidad y la reciprocidad, valores culturales andinos; en otras palabras, se altera la relación del *yanantin* (pares



complementarios) del mundo indígena. Este suceso continúa en el tiempo de *wiraqucha* y se intensifica.

La miseria, la explotación y la marginalización al *runa* y su cultura quechua se intensifica, así lo deja ver el hablante lírico andino, el *kuna pacha*. Lo lleva a los límites del despojo y desarraigo: el *runa* no pertenece al espacio “*Llaqtayoq, mana llaqtayoq*” [El que tuvo pueblo, ya no tiene] (v. 83). En este nuevo escenario las divisiones sociales abruptas, violentas.

Esto se debe por la imposición de los valores culturales del mundo occidental (individualismo, relaciones unidireccionales y el afán del dominio del congénere) en el espacio amerindio. A esto se suma la imposibilidad de establecer una relación social entre ambos grupos culturales como pares opuesto complementarios, ya que se ha establecido una relación vertical; la cultura quechua es subyugada y la cultura occidental, dominante. Ambos grupos sociales por este hecho se encuentran entrampados en un conflicto permanente. En tal sentido el *kunan* es un tiempo de caos social y de desconcierto; porque el accionar del *wiraqucha* traspasa los límites materiales y llega hasta aniquilar con el trabajo al *runa*.

En el tiempo del colonizador hispano el robo era un mecanismo de apropiación de los bienes materiales del mundo indígena, en *kunan* es la explotación un medio de apropiación de fuerza de trabajo del *runa* por parte de *wiraqucha*. Este último modo de existencia social está acompañado de poder y de odio:

45 <i>Atipaqpa munayninwan,</i>	Con su poder de un poderoso,
<i>Wañuyman wischuwanchik;</i>	Nos arroja a la muerte;
<i>Auqa sonqunwan,</i>	Con su corazón de odio,
<i>Llamkaywan wañuchiwanichik,</i>	Con el trabajo nos aniquila,
<i>Qonqorchaki purichiwanichik.</i>	De rodillas nos hace andar.

El hablante lírico andino se instala desde el colectivo *ñuqanchik*, nosotros, habla desde esa instancia, el *wiraqucha* tiene poder en este nuevo escenario social. En cambio

el indígena es un sujeto desposeído, explotado, humillado y sin poder. Incluso el trabajo se ha convertido en una pesadilla para su existencia. Así, el principal sustento de su existencia es un elemento negativo, porque causa muerte, dolor y pesares. También la muerte tiene esta misma connotación en el verso (v. 48), lo que antes permitía el tránsito de *kay pacha* (mundo de aquí) al *ukupacha* (mundo de abajo), ya no tiene la misma funcionalidad.

El hablante lírico andino viendo esta situación social del *runa*, llama a un levantamiento:

90 *Kunanqa, ¡Jatariichik! jallpa wawakuna.* Ahora, ¡levántense! hijos de la tierra.  
*Warakaychik, wajujuychik,* Hagan tronar sus huaracas,  
*Pututuykichikta qaparichiichik,* Hagan tañer sus pututus,  
*Tukuy orqukuna kuchumpi,* En todos los rincones de las montañas,  
*Qaparisqaykichik uyarikunampaq.* Para que se escuche sus proclamas.

La circunstancia de cambio ha llegado, en otras palabras, el proceso de inversión de las normas sociales del mundo occidental que se impuso después de la conquista española. Por ello se dirige a los indios explotados y desposeídos, desde la sensibilidad del mundo andino, que es el momento de instauración de la sociedad armónica.

La voz poética del poema se desplaza de su condición de enunciación e invita a la brusquedad de finalizar el estado de carencia social; la voz del hablante lírico andino toma el carácter de denuncia y agitación, en el llamado que hace a los hombres de la tierra (v. 90). Pero su voz no solo se queda en ese llamado que hace, sino adquiere un carácter simbólico de colectividad de la cultura quechua, de cohesión y de comunicación social; ya que la palabra no es de un sujeto individualizado, los *runakuna* que escuchan en las montañas deben tener el mismo sentimiento y los mismos ideales, la voz que se expande en los rincones del ande lleva un mensaje al *runa*.

Para el hablante lírico andino, la instauración de la armonía social en *kunan*, ahora implica realizar múltiples batallas reales y simbólicas; porque no solo existe la

explotación, sino también la marginalización cultural “*Llamkaywan wañuchiwanchik, / Qonqorchaki purichiwanckik*” [Con el trabajo nos mata/ De rodilla nos hace andar] (v. 48 y 49); “*Kuyasqanchikta chiqnin*” [A lo que amamos aborrece] (v. 42). Estos dos aspectos de *wiraquchakuna* no pueden ser integrados en la sociedad que se busca.

El hablante lírico andino percibe el cambio de un tiempo a otro en la naturaleza. Porque los fenómenos naturales se configuran como un signo y visibiliza el horizonte del porvenir de un estado de armonía. El autor hace una interpretación del fenómeno que se suscita en el espacio, desde el sentido del mundo andino. Por ello se da cuenta que hay una correspondencia con el fenómeno natural con el social.

Pero este proceso de cambio implica un *tinkuy* (encuentro de pares opuestos) en el mundo, entre estas dos fuerzas antagónicas. Esto se expone en el llamado a los *runakuna*, porque tienen que tomar conciencia y luego actuar en este proceso de instauración del orden de convivencia social:

95	¡ <i>Rikchariichik! llamkaq runakuna.</i>	¡Despierten! Hombres trabajadores.
	<i>Musuq punchaumi illarichkan,</i>	El tiempo nuevo ya está resplandeciendo,
	<i>Orqkunam kununuchukan,</i>	Los cerros están tronando
	<i>Wayrakunam qapapachkan,</i>	Los vientos están reventando,
	<i>Inti killam chipipichkan,</i>	El sol y la luna están reluciendo
100	<i>Mayukunam machasqa takikuchkan,</i>	Los ríos están cantando embriagados,
	<i>Kusikuspa, kusikuspa.</i>	Alegrándose, alegrándose.

La naturaleza en la voz poética del poema adquiere un carácter simbólico, porque entran a un dinamismo celebratorio de un acontecimiento social. Además, percibe en el horizonte del porvenir el cambio social del *runa*. Las deidades andinas se dinamizan en el universo en un acto de transformación y de tránsito de un estado a otro. El hablante lírico como un *runa* sensible hace lectura del suceso que se concatena en su turno y hace un llamado al hombre para que tome conciencia y actúe; porque ya es tiempo de restablecer el orden social. Si bien el fenómeno natural es un signo, pero el restablecimiento de una sociedad justa no depende del poder de las divinidades ni

mucho menos de la humanización de sus opresores; sino, radica en la comprensión de la dimensión del problema social que genera desigualdad y un *tinkuy*. No solo es el *runa* sino el “*llamkaq runakuna*” (hombres trabajadores) (v. 95) que imaginario como clase obrera.

Si el *runa* no tome conciencia sobre la dimensión del problema social y actúa, tendrá que continuar en ese mundo de explotación, carencia, desvanecimiento y en un mundo insensible.

Para el hablante lírico andino, esta realidad social del *runa* no es eterno; es posible de superarlo, por ello enuncia:

<i>Jallpa qamkunapaq kanqa,</i>	La tierra es para ustedes,
<i>Llamkaqpaq, llamkasqa kanqa,</i>	El trabajo,
<i>Muchuyniikichik tukunqa,</i>	Tú pobreza terminará,
115 <i>Llakiiniikichik puchukanqa.</i>	Tú pena culminará.

La explotación, la miseria, el atropello y las penas de *kunan pacha* para el *runa* tienen su final. En tal sentido en *kay pacha* todo comienza a dinamizarse, tanto el hombre del ande y la naturaleza de un estado inactivo pasa a una instancia de función en el universo configurado. Además, adquiere un carácter de un *kamaq* (el ordenador) en el poema “Puka llaqtapaq”:

<i>Parwa parwa sarawan,</i>	Con la flor de maíz,
<i>Paru paru triguwan,</i>	Con el trigo color castaño,
<i>Pachakuykuspa,</i>	Vistiéndote,
<i>Muchuyta tukuchichkanki.</i>	Estas culminando la miseria.

(p. 32).

Aquí el alimento maíz y trigo adquieren un carácter simbólico de abrigo del *runa*, porque manifiesta el tránsito de carencia a un estado de bienestar social. En *kunan* todos asumen un rol protagónico según su rol: el viento, las montañas, los ríos, el Sol, la Luna y el indio oprimido.

### 2. 3 El carácter simbólico del tiempo/ *pacha*

En el presente apartado, partimos de una aproximación de Josef Estermann sobre el símbolo, que afirma que es una representación de la ‘realidad’ en forma muy densa, eficaz y hasta sagrada; y además una presencia vivencial en forma simbólica. Para la concepción andina, la realidad no es un concepto, sino que permite una constante relación ritual y ceremonial, por ello siempre está presente (compleja red de signos concretos y materiales que se refieren mutuamente) (2006: 105). Con estas precisiones podemos abordar el mundo que se configura en la poesía quechua escrita de César Guardia Mayorga.

En la poesía quechua escrita de Kusi Paukar, el tiempo tiene un carácter cíclico; además articula el fenómeno social y natural en el espacio y el tiempo. Las tres temporalidades se manifiestan en posesión entre el orden y caos. El *ñawpa pacha* (tiempo antiguo) respecto a *kunan pacha* (tiempo actual) y esto con respecto al *ñawpa pacha* (futuro). El primero es comprendido por el *runa* como un periodo de orden y vitalidad, en otras palabras, un tiempo con orden y sentido:

<i>Ima muchuy kasqanta,</i>	Ninguna hambruna,
<i>Yarqaypa nanayninta,</i>	Ni el dolor del hambre,
<i>Llullaypa chaninta,</i>	Ni el precio de la mentira,
<i>Manam yacharqabchikchu</i>	Conocíamos
30 <i>Tawantinsuyu pachapiqa.</i>	En el Tahuantinsuyo.
(p. 28)	

En cambio en el segundo es una circunstancia de desarmonía social y de ambigüedad. Este último se manifiesta en la voz del hablante lírico andino: “*Manataq Wiraqochaman, / Ni Supayman rikchakunchu,*” [No se asemeja a Wiraqucha, / Ni a demonio] (p. 28). En tal sentido el tiempo de *wiraqucha* es un tiempo, como menciona Mamani, de desconcierto (2011: 47). Esto de manera simbólica, también, manifiesta la alteración del proceso histórico del mundo andino. El tercero como *ñawpa pacha* es

comprendido como un tiempo de orden y de sentido. Cabe mencionar al respecto sobre el *ñawpa pacha*:

Sintomáticamente en la experiencia de la *pacha* andina lo pasado está delante nuestro, nos precede, en el sentido de “aquellos que se nos adelantó” –y, como tal, da dirección y soporte a nuestra experiencia-, y la referencia al futuro, a lo por venir [...], se hace en términos de “aquellos que vienen detrás de nosotros”, como indicando que también dan soporte a nuestra experiencia, aún sin tener la visibilidad de lo que es o lo que fue (Depaz, 2015: 68).

Este carácter de la temporalidad del mundo andino se reactualiza de manera simbólica en la voz del hablante lírico andino. Porque el porvenir del mundo andino comienza en la cancelación de un tiempo de desorden y en la restauración del tiempo del *runa*.

En relación a este suceso de cambio de *pacha* se manifiestan los procesos sociales que ocurren en el mundo y también en este sentido son signos los fenómenos naturales que ocurren en el mundo cambiante. Esto se manifiesta en el poema “Chiri pacha”:

#### CHIRI PACHA

1 *Ischu punchuwan punchusqa,*  
*Anqas pachawan maytusqa,*  
*Aya jina chutarikuspa,*  
*Puñuytañam y[q]allaykunku*  
5 *Orqukuna.*

*Qomer rapi qelluyaspa,*  
*Manaña kausayta atispa,*  
*Wayrap rikrampi*  
*Jallpamanña pawaykamun.*

10 *Jallpa jallpaman kutispa,*  
*Jallpata kausarichin,*

#### TIERRA FRÍGIDA<sup>9</sup>

Poniéndose de poncho al ichu,  
Vistiéndose con ropa gris,  
Como el cadáver,  
Comienza a estirarse  
Las montañas.

Amarillándose el follaje verde,  
Sin poder vivir,  
En la ala del viento  
Cae a la tierra.

Transformándose en tierra,  
Hace vivir a la tierra,

---

<sup>9</sup> Traducción es nuestra.

<i>Paqarin mincha punchaukuna, Musuq rapi, Sumaq wayta</i>	Para que en el pasado mañana, Hoja nueva, Hermosa flor
15 <i>Chikchinampaq, waytanampaq.</i>	Retoñe, florezca.
<i>Yurakuna, sachakuna, Manaña rapiyoq, Sapallanña rikukuspa, Sapallanña sayarayan,</i>	Las plantas, los árboles, Sin hoja, Encontrándose sólo, Se encuentra sólo,
20 <i>Chaki kaspi jina Upay upa.</i>	Como el árbol sin hoja En el silencio.
<i>Puyukuna manaña waqaptin, Rapikuna wañukuptin, Chiri wayrallaña,</i>	Cuando las nubes ya no lloran, Cuando las hojas mueren, Sólo el viento frío,
25 <i>Chaki kaspikunapi Muyuykachaspa Waqakuchkan.</i>	En las ramas secas, Dando vuelta Está llorando.
<i>Jinallataq sonquypas, Kausaypa chirinwan</i>	Así mismo mi corazón, Con el helar de la existencia
30 <i>Katatispa, Utiitañam qallarichkan.</i>	Esta temblando, Está iniciando a tensionarse.

(p. 14-15).

De manera simbólica el tiempo se configura, en el poema, tenso y repulsivo. Porque está en un tránsito de un estado a otro. Esto se explica en las transformaciones que se produce en la naturaleza, la hoja de los árboles ante la carencia de la lluvia muere y luego se transforma en homos para el ser que viene. Aquello se muestra en los verso de la tercera estrofa del poema.

Esto implica una correlación de sucesos sociales y naturales para el *runa*. Por ello, para el hombre del ande, los fenómenos naturales son signos, y, por ende, le permite avizorar los tiempos que se aproximan en el horizonte cíclico del mundo y la realidad social de su entorno en mediato:

<i>Puyukuna manaña waqaptin, Rapikuna wañukuptin, Chiri wayrallaña,</i>	Cuando las nubes ya no lloran, Cuando las hojas mueren, Sólo el viento frío,
25 <i>Chaki kaspikunapi Muyuykachaspa Waqakuchkan.</i>	En las ramas secas, Dando vueltas Está llorando.

(p. 15)

La realidad que circunda al *runa* es un tiempo de tensionalidad, porque todo está en un estado de tránsito. En la voz del hablante lírico la nube que producía la lluvia ha dejado de hacerlo, los árboles que producían follajes ahora son tallos secos, y al ver esto, el viento llora. El mundo de arriba y el de aquí han perdido su sentido funcionalidad para el hablante lírico andino. La nube que se encuentra en el espacio sideral ya no es, la planta que se encuentra en el mundo de aquí tampoco es. Ambos elementos se encuentran en un estado de crisis funcional y en un paso a otro. Este acontecimiento está relacionado de manera simbólica, en la percepción del *runa*, con el fenómeno social que se produce en *kunan* (tiempo moderno). Zenón Depaz menciona que: “El hombre andino *escucha, siente* lo real que se manifiesta en su entorno y lo abarca” (2005: 55).

El nuevo escenario expresado en imágenes de la naturaleza es un signo por un lado y por otro lado, es un tiempo genésica; ya que el elemento que relaciona *uku pacha* (mundo de abajo) con *hanaq pacha* (mundo de arriba) se encuentra en una transformación vertiginosa, esto de manera metafórica explica la inversión del tiempo actual con respecto al porvenir del *runakuna*.

Este acontecimiento social que se suscita en *kunan* se apodera de la sensibilidad de hombre andino sensible:

*Jinallataq sonquypas,*  
*Kausaypa chirinwan*  
 30 *Katatispa,*  
*Utiitañam qallarichkan.*  
 (p.15)

Asimismo mi corazón,  
 Con el helar de la existencia  
 Esta temblando,  
 Está iniciando a tensionarse.

El hablante lírico andino no es ajeno a la realidad social de su entorno inmediato ni mucho menos un observador distanciado del suceso; sino es aquél que siente los efectos de los fenómenos sociales del mundo. Este hecho se refleja en la tensión que se produce en su corazón. El cuerpo del hombre del ande siente dolor y tensión, además,



esto se intensifica con los sucesos que se producen en el espacio. Así, de manera simbólica, el *sunqu* (corazón) se configura como la parte sensitiva del hombre y la cultura quechua.

La temporalidad como un estado de plenitud y de carencia, de orden y caos se manifiesta en los elementos simbólicos del cuerpo humano y en la naturaleza. También en la injusticia social y la tensionalidad. En este sentido la sangre y la lágrima del *runakuna*, que se riega en la tierra, adquiere el carácter social en el poema:

<i>Yawarninchik, puka qantu jina,</i>	Nuestra sangre, como la flor roja de cantuta,
<i>Jallpata pukayachin;</i>	Enrojece a la tierra;
<i>Wegenchikpas, yana mayu jina,</i>	Nuestra lágrima, como el río turbio,
<i>Jallpata uqurichin.</i>	Humedece a la tierra

(p. 29)

El tiempo actual para el hablante lírico andino es un tiempo de alteración del orden social. Esto se revela en los elementos que se derraman del cuerpo del *runa* y en el efecto que tiene en la tierra. La sangre que riega y da vida al hombre, cuando llega a la tierra, adquiere un carácter negativo. El lugar donde cae es la parte de la existencia humana o mejor dicho es el espacio del sustento del hombre del ande. Lo mismo ocurre con la lágrima que derrama en la tierra. Los dos elementos adquieren un carácter simbólico en este hecho, ya que revela la circunstancia trágica del mundo andino que se encuentra en *kunan pacha*. En la concepción de la cultura quechua la sangre y el río turbio tienen un carácter simbólico de transformación y de muerte. Entre estos aspectos se considera al río turbio y al río de sangre. En consonancia con esto podemos decir que los elementos representados en el poema tiene significado de transformación social. La sangre y la lágrima son como la hoja que cae a la tierra para transformarse en homos y a la vez, el que anuncia el cambio social.

Estos dos elementos simbólicos expresan la situación en la que se encuentra el hombre del ande. La sangre y la lágrima del mundo quechua construyen un horizonte de sentido negativo por un lado, pero por otro lado es el signo de cambio social. Si bien la tierra, que sirve de sustento al *runa* y a otros seres, es cubierta por una sustancia sin vida y que representa desencanto y tristeza. A la vez revela el carácter histórico del mundo andino en tiempo de *wiraquchakuna*. Porque la sangre y la lágrima no pertenecen a los dioses tutelares del mundo andino ni mucho menos es de *wiraqucha*, sino de los sujetos quechuas que se encuentran desguarnecidos en el tiempo moderno. En este tiempo de tránsito, estos dos elementos adquieren una dimensión universal; porque alcanza un carácter simbólico de lo negativo y positivo en el *pacha*.

En este sentido de tránsito y anuncio de un proceso de cambio social se manifiesta la oscuridad como un elemento de cierre de un tiempo de casos y apertura de un tiempo nuevo.

*Tutayanñam punchaupas,  
Kausaypas manañam kausaychu,  
Wañuyllam wañuy,  
Llakillam llaki,  
Wegellam weqe.*  
(p. 29-30).

El día también ya está oscureciendo,  
La existencia también ya no es existencia,  
La muerte es muerte,  
La tristeza es tristeza,  
El llanto es llanto.

En los versos se hace evidente la condición social del mundo andino del tiempo de *wiraqucha*. La desgracia social ha llegado a traspasar el límite, por ello la pena, muerte, lágrima y el día que se oscurece tienen un carácter simbólico de un tiempo de oscuridad y de origen de nuevo tiempo.

Los acontecimientos naturales que se configuran en la poesía quechua escrita de Kusi Paukar son de índole social, porque no están desligados de lo que sucede con el hombre del ande en la urbe. Así, existe una relacionalidad y por ello la voz lírica aparece como intérprete de esos sucesos:

*Yurakuna, sachakuna,*

Las plantas, los árboles,

*Manaña rapiyoq,  
Sapallanña rikukuspa,  
Sapallanña sayarayan,  
20 Chaki kaspi jina  
Upay upa.  
(p. 14)*

Sin hoja,  
Encontrándose sólo,  
Se encuentra sólo,  
Como el árbol sin hoja  
En el silencio.

El tiempo pasado y el tiempo que viene como sentidos de plenitud y orden se contraponen al *kunan*. Tanto el pasado remoto y el porvenir del mundo indígena quechua crea el sentido de existencia en un mundo de desequilibrio social y cultural. Al mismo tiempo, de manera simbólica, se contraponen al tiempo actual.

## CAPÍTULO III

### LA MEMORIA Y LA IDENTIDAD EN LA POESÍA DE KUSI PAUKAR

Este capítulo da cuenta de como la memoria y la identidad se convierten trasfondo poético de la poesía quechua escrita de Kusi Paukar. César Guardia Mayorga muestra la perturbación que en el desarrollo histórico de la cultura quechua provoca el dominio de occidente, su poesía muestra la desintegración del *ayllu* y la perturbación de la racionalidad andina.

Este suceso se inicia durante la invasión española y se prolonga hasta la actualidad. En este mundo de cambios y contradicciones, la memoria se convierte en un medio para guardar y el recuerdo actual de la cultura andina que resulta fundamental para la pervivencia del hombre del ande, ya que en ella se enraízan sus antepasados, sus conocimientos del mundo, el proceso histórico del *runa* y su idiosincrasia.

#### 3.1. La ruptura del proceso histórico del mundo andino

A mediados del siglo XX, se comienzan a publicar poesías en lengua quechua en forma de un libro. El primer libro en ser editado fue *Taki parwa* de Kilko warak'a (Andrés Alencastre) en 1955; el segundo, *Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin* de Kusi Paukar (César Guardia Mayorga), en 1961. Después vendrían otros textos líricos del mundo indígena quechua. Estos dos poemarios, además que se instaura en la ciudad letrada, constituyen una matriz cultural en la tradición

artística literaria del mundo andino. Desde nuestro punto de vista, estos libros son los pilares iniciales de un proceso que se consolida a fines de este siglo e inicios del siglo XXI. Además, ambos representan a las dos principales vertientes quechuas: la cuzqueña-collao y la ayacuchana-*chanka* (Espino, 2015:64) las mismas que han desarrollado la escritura lírica quechua con mayor amplitud, y por lo tanto han producido más obras artísticas (Espino, 2015). El poemario de César Guardia Mayorga pertenece a la matriz ayacuchana, específicamente a la ciudad de Huamanga.

El poema plantea la existencia de una perturbación en el proceso histórico de la cultura andina. La voz del hablante lírico andino del poemario tiene ecos de este acontecimiento. En otras palabras, se desarticulan múltiples relaciones que regían a la cultura quechua en el tiempo andino. Esto tiene una trágica consecuencia para la sociedad del ande y para todos los hombres. Esto se evidencia claramente en la forma en la que viven los hombres del ande: orfandad, miseria económica, explotación, crisis cultural, desintegración del *ayllu* y tensionalidad social permanente. En cambio, en el primer cuaderno que conforma el poemario *Sonqup Jarawiinin* este tema es central; es decir, en aquel poemario el mundo configurado por la voz del hablante lírico quechua trata la fragmentación de la unidad nuclear del *ayllu*. Aparentemente este suceso parece simple pero es muy complejo; ya que implica la trasgresión de los valores culturales de una sociedad y la perturbación de una relación social que permitía tejer múltiples relaciones en el mundo. Una de ellas es la que se establecía entre los pares opuesto y también entre el individuo y la colectividad.

En el poema “¡Jatariichik!” ¡Levántense!, el hablante lírico andino articula dos procesos sociales disímiles. Un tiempo andino y un tiempo occidental (comprendido como tiempo moderno). Lo cual se revela en la relacionalidad y la armonía que existía entre los hombres antes de la llegada del occidental:

*Ñaupaq pacahkunapi  
Kusilla kausarqanchik,  
Llaqtanchikta kuyaspa,  
Chakranchikta tarpuspa,  
Runa masinchikta yanpaspa.*  
(p. 27).

En tiempos antiguos  
Vivíamos felices,  
Amando a nuestra tierra,  
Sembrando en nuestra tierra  
Ayudando a nuestros congéneres.

En la voz del hablante lírico andino emerge la temporalidad andina y el modo de relacionalidad de los seres humanos que ocupan ese espacio. Aquel tiempo de armonía, se manifiesta en el primer (v. 1), o sea, en *ñawpa pacha* (tiempo antiguo). El estado de equilibrio social se revela en la segunda (v. 2) y en la quinta (v. 5), porque en ellas se revela la felicidad y la relación de reciprocidad que existían. Sin embargo, este desarrollo histórico del mundo andino sufre una alteración debido a la intromisión del mundo occidental y la imposición de sus normas.

Además, este nuevo sujeto que llega al universo andino es percibido, por el *runa*, como un sujeto ambivalente y enemigo de la cultura quechua:

[...]  
*Auqa runakuna chayamun,  
Wiraqucha kani nispa.*

[...]  
Llegaron los hombres perversos,  
Diciendo soy Señor.

*Wiraqocha nisqa runa,  
Manataq Wiraquchaman,  
Ni supayman rikchakunchu,  
Wiraqochalla kasqa.*  
(p. 28).

Aquel que se cree Wiraqucha,  
No se asemeja al Wiraqucha,  
Ni al demonio,  
Solo era “señor”.

Los sujetos que han arribado al mundo andino no son señores por más que se digan señor ni tampoco se asemejan al demonio. Entonces, ¿quién es este sujeto que ha llegado al espacio de la cultura quechua? La identidad del hispano es ambigua para el *runa*, porque no se parece a un Señor ni a un *supay* (demonio). Por más que digan que son *Wiraqucha* (Señor-Supremo) —esta imagen va ser utilizada por el hispano como un medio de dominio—, porque el occidental no solo va a considerarse Señor, sino que se considera dueño de aquello que pertenece al *runa* con derecho del mundo indígena.

El desarrollo social de la cultura quechua es transgredido por estos nuevos *wiraquchakuna* que arriban al espacio del *runa*. Así, se instala en el espacio la violencia y se destruyen las estructuras sociales del mundo andino. Esto se manifiesta de manera simbólica en el verso “*Mana ruwasqanta, tuñichin*” [Lo que no ha construido, derrumba] (v. 39) del poema “¡Jatariichik!”. Aquí, la destrucción del objeto (construido, infraestructura) adquiere un carácter simbólico, porque no se trata del derrumbe de una construcción física; sino, de un sistema social. Esto se revela en el verbo *tuñiy* (derrumbar). Además, el elemento que derriban no les pertenece. Este hecho crea un desconcierto en la percepción del *runa*, por esto, ellos no se parecen a un *Wiraqucha* ni a un *supay* (demonio).

Aquella infraestructura solo queda en la memoria histórica del mundo andino. Convertir en escombros una construcción sólida, significa desintegrar el orden social y desarticular el proceso histórico social del mundo andino. Esto explica que antes de subyugar a los indígenas, los occidentales destruyen su identidad cultural. Después de este hecho, recién se inicia la dominación del hombre.

En los siguientes versos del poema, es decir, en la segunda y quinta estrofas, el hablante lírico quechua enuncia el hurto de los bienes materiales del mundo quechua; en otras palabras, el pillaje de los hispanos. Solo por estos métodos, ellos, pueden apoderarse de lo ajeno. A este hecho se suma el odio que le tienen a la autovaloración de los quechuas. Esto se revela en la cuarta estrofa: “*Kuyasqanchikta chiqnin,*” [Odan a lo que amamos,] (v. 42). No solo basta subyugarlos, derribarlos, también deben sembrar rencor a aquello que los quechuas aman.

Por último, en esta alteración del orden del mundo andino se produce la inversión de los valores culturales. Una evidencia de este acontecimiento será el adulterio, el atropello contra la mujer indígena quechua; lo cual significa la alteración

del ayllu andino. Si bien, en este poema no se muestra la ruptura de la unidad de los pares opuestos; sin embargo, está latente la alteración de la unidad dual: *warmi-qari* (mujer y varón).

En tal sentido la intromisión del mundo occidental ha significado una desgracia social para la cultura andina; porque han alterado el orden social establecido “*Mayuñam weqepas / Llakipas qaparqachayñam*” [El llanto también es río/ La tristeza también ya es lamento] (v. 54-55). El *runa* se encuentra en un estado de crisis social.

Además, la sensibilidad humana se ha perturbado en este nuevo orden social instaurado en la urbe. La violencia se ha instaurado en el espacio andino como un medio de dominio. Flores Galindo señaló que “La violencia fue una forma de dominio. Cualquier establecimiento español comenzaba por edificar una horca” (1988: 45). Incluso la muerte se ha invertido, ahora, en el tiempo moderno, la muerte no es un medio que permite el tránsito del hombre hacia otra dimensión del universo; es decir, del *kay pacha* al *uku pacha*.

El atropello al mundo indígena ha pasado el límite. Esto se muestra en la comparación que se hace entre la sensibilidad de la piedra y la del sujeto occidental:

<i>Kayta qawaspa,</i>	Viendo esto,
<i>Rumipas rumikayninwan</i>	La piedra en su condición de piedra,
<i>Sinchita llakikun,</i>	Tiene una inmensa,
<i>Manataq wiraquchaqa.</i>	Pero el señor no.

(p. 30).

En otras palabras, la sensibilidad humana en *wiraqucha* se encuentra ausente. Asimismo la solidaridad entre los hombres que ocupan el espacio no existe. El tiempo del mundo andino se ha perturbado, porque ya no existe la sensibilidad hacia los demás seres humanos, la reciprocidad entre los hombres se ha resquebrajado y el *ayllu* se ha fragmentado. El mundo se encuentra en una desarmonía social. En esta circunstancia de incertidumbre y pérdida del sentido de proceso histórico del mundo andino, la



sensibilidad del *runa* recobra una dimensión simbólica y crítica respecto a los fenómenos sociales.

Al respecto, Huamán Villavicencio señaló: “Cuando los españoles llegaron a estas tierras no se encontraron con territorios vacíos o despoblados, encontraron nuestro propio desarrollo, es decir, toda una civilización y una cultura enraizada a este hábitat desde muchos siglos atrás” (2016: 68). Sin embargo, este desarrollo cultural del mundo andino ha sido alterado por la imposición de los valores culturales del mundo hispano. No se produjo un *tinkuy* entre estos dos mundos disímiles. Esto ha generado una desarmonía y una tensión social.

Pero para los *runas* que tienen sensibilidad les es posible invertir este desequilibrio social que se ha instaurado. Por ello, el mensaje va hacia ellos, es decir, hacia las personas que no han sido absorbidas por el individualismo y el egocentrismo. La posibilidad de cambio radica en ellos y no depende de una divinidad ni mucho menos de la humanización de los opresores. El título del poema alude a ese llamado de los hombres para iniciar una transformación social. En otras palabras, la instauración del orden del mundo andino es factible para el hablante lírico. En tal sentido, el llamado es pertinente y oportuno: “¡*Rikcharychik! Llamkaq runakuna*” [¡Despierten! hombres trabajadores] (v. 95); porque el nuevo tiempo está irradiando su luz en el horizonte del porvenir “*Musuq punchaumi illarichkan*” [El tiempo nuevo ya está resplandeciendo] (v. 96).

Este acontecimiento es percibido por el hablante lírico andino, por un lado, el suceso cíclico de una temporalidad; porque el tiempo que se aproxima en el horizonte no es desconocido: es el tiempo de una armonía social. Este acontecimiento debe ser celebratorio para todo el mundo, por eso los ríos cantan en un estado de ebriedad

“*Mayukunam machasqa takikuchkan, / Kusikuspa, kusikuspa*” [Los ríos están cantando embriagados, / Alegrándose, alegrándose] (v. 100-101) en el universo.

En tal sentido, lo que enuncia el *runa* es un tiempo de restructuración del orden del pueblo quechua. Esto explica los fenómenos naturales que se expresan. El mundo se encuentra en un estado de fiesta; o, mejor dicho, en un acto ritual; pues hay baile, canto y elementos que embriagan a los actores. Así, la naturaleza adquiere un carácter simbólico y ritual en el poema.

Este acontecimiento que se produce en el mundo es captado por la sensibilidad del hablante lírico andino, antes que la razón. Al respecto, Zenón Depaz señala: “El hombre andino *escucha, siente* lo real que se manifiesta en su entorno y lo abarca” (2005: 55). En tal sentido para el *runa* el acontecimiento social que ocurre en su entorno inmediato es un hecho real y también se constituye un signo. Por ello el ruido de las montañas, el canto de los ríos y el resplandor del sol y la luna, son percibidos por la sensibilidad de la voz lírica del poema. Desde esta lógica para el *runa* los fenómenos naturales que se dinamizan en su entorno no son simples sonidos e imágenes proyectados por la luz; sino son signos de un acontecimiento social que se aproxima.

### **3.2. La desintegración del *ayllu***

El presente apartado desarrolla la desintegración de la familia andina que se manifiesta en la poesía quechua escrita a mediados del siglo XX, porque la poesía de Kusi Paukar da cuenta del nuevo escenario que irrumpe en el espacio y transforma la sensibilidad del hombre andino. Nos referimos a la modernidad que tiene un efecto adverso en las relaciones sociales del *runa* y, en consecuencia, en la existencia humana del indígena quechua. La modernidad comprendida en términos socio-culturales constituye, como menciona Huamán Villavicencio, un modelo simbólico de desarrollo social que se sostiene en la racionalidad (Huamán, 2016: 67). Este tipo de proyecto

social (colonial, moderna y el proyecto capitalista), traído de occidente, no es compatible con los valores culturales del mundo andino. Lo cual se confirma con la desestructuración del *ayllu* y en la perturbación de los valores culturales andinos. Este fenómeno es percibido por el hablante lírico andino y expuesto usando el universo de la palabra poética.

El poemario está organizado en tres secciones con una determinada cantidad de poemas. El primero, *Sonqup Jarawiinin*, está conformado por diez poemas. El segundo, *Umapa Jamutaynin*, por tres poemas. El tercero, *Runap Kutipakuynin*, por dos poemas. Además, los mismos títulos de las secciones conforman el nombre del poemario de César Guardia Mayorga, es decir, el poemario se titula: *Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin* [*El canto del corazón, El pensamiento de la cabeza, Respuesta del hombre*]. El presente trabajo se centra solo en la primera sección del poemario.

Este nuevo orden implantado en el espacio americano en siglo XX (proyecto capitalista) ha trastocado las relaciones sociales de los hombres que se encuentran en *kunan*. Como se mencionó, el acontecimiento social que se desencadena de manera vertiginosa en la metrópoli afecta la sensibilidad del *runa*. A esta sensibilidad humana, apela el hablante lírico andino para configurar el mundo que lo circunda y, asimismo, para exponer las vicisitudes y los sueños del sujeto desarraigado (andino), que se desenvuelve en esta atmósfera indiferente y deshumanizante.

La modernidad hace que el mundo sea un lugar de desencuentro, por esto, resulta un estado de crisis social para el hablante lírico andino. Las relaciones sociales entre los hombre se ha verticalizado. Solo un grupo social detenta los bienes materiales “*Wiraqochallam qollqe qoriyo*” [Solo el señor tiene plata de oro] (v. 65). Los diferentes horizontes de sentido que se construyen en el poemario coincide con una suerte de

renuncia del *runa*, porque no es posible seguir existiendo en el *kaypacha* (el mundo de aquí); la tranquilidad y las relaciones socio-culturales que le daban sentido a su existencia del *runa* ya no son posibles: el mundo moderno resulta un tiempo de desgracia y desesperanza; metafóricamente, un tiempo de llanto. Leamos este verso de “Jamuyña” [Venga ya] “*Waqaypachamanta*” [De este pueblo de llanto] (p. 17).

El *kunan* constituye para el *runa* un tiempo de dolor, insensibilidad, injusticia social y desencanto. El mundo que antes garantizaba la felicidad y la existencia se ha invertido. Ahora es *waqaypacha* (mundo de llanto y dolor), o sea, de desgracia social y, por qué no, cultural, invoca renuncia y prefiere el *runa* irse al *ukupacha* (mundo de abajo), “*Upa pachaman apaway*” [Llévame al mundo del silencio] (p. 17). Solo el tránsito de este mundo de pesares y llanto a otra dimensión del universo, garantizaría la tranquilidad del hombre del ande.

En este nuevo escenario, el *runa* constituye un ser desarraigado social, ya que está fraccionado de su eje nuclear y su universo andino. El *ayllu* está segmentado, el blanco le despojó de su tierra, no es posible la pertenencia a un pueblo, a un *llaqta* (pueblo), aparece la ciudad. Se desarticula la familia andina y esto desencadena una perturbación del proceso histórico de la cultura quechua. Es importante mencionar, que no sólo fue la subyugación de la cultura quechua, sino también: “La traslación del orden social a una realidad física, en el caso de la fundación de las ciudades [...]” (Rama; 1984: 6). Este nuevo orden, instaurado a un nivel estructural: la urbe, es incompatible con la estructura de la cultura subyugada (indígena). Si bien es cierto que la ciudad es un espacio de confluencia de múltiples sujetos, también es un espacio de polarización social y desencanto. El escenario en el que se encuentran estas dos culturas disímiles, complejas y contradictorias.

Para Gonzáles Gómez, este nuevo espacio formado por los hispanos es incompatible con la práctica de los valores culturales del mundo indígena: “[...] porque la ciudad está pensada y estructurada desde lo individual [...]” (2014: 75). A esto se suman los valores culturales del mundo occidental en distintos ámbitos, ya sea en el religioso, el jurídico o en la concepción del mundo impuesto. Esto ha generado desgracia para algunos y bienestar social, para otros.

En el poema, la realidad social es trágica para el hombre del ande, ya que el orden social del *runa* se ve alterado por los valores individualistas del mundo occidental. Ese contexto social genera desencanto. Por lo tanto, la enunciación del hablante lírico andino deja entrever el trasfondo de la situación actual de la sociedad moderna. Es preferible irse a otra dimensión de la tierra, extrema por cierto:

<i>Upallalla, ama samaspa,</i>	En silencio, sin descansar,
<i>Qonqay pachaman apaway.</i>	Llévame al mundo del olvido.
<i>Chaypi wiña wiñay,</i>	Allí eternamente
<i>Qasilla, upallalla,</i>	Tranquilo, callado,
<i>Puñunaypaq.</i>	Para dormir.

(p. 17-18).

Este suceso también permite determinar el lugar que ocupa el hablante lírico andino y los términos espaciales en los que el sujeto quechua concibe al mundo. El ámbito de enunciación es el *kaypacha* (el mundo de aquí) y *kunan pacha* (tiempo actual). Desde este espacio de desasosiego, dolor y subyugación se perfila el otro mundo. Sólo allí se puede alcanzar la tranquilidad e, incluso, la eternidad. Pero esta necesidad solo afecta al hombre indígena quechua y no al *wiraqucha*. En los cuadernos *Umapa Jamutayni* y *Runap Kutipakuynin* se manifiesta de manera explícitamente la dicotomía entre el mundo andino y el occidental.

El acontecimiento social descrito en los poemas de César Guardia Mayorga permite visualizar y diferenciar la existencia de dos temporalidades antagónicas e

incompatibles. Esto se evidencia en los versos del poema “Walka”. Desde esta perspectiva para el *runa* el tiempo moderno constituye un *waqaypacha* (mundo de llanto); en cambio, el tiempo andino es un tiempo de equilibrio y plenitud. El poema mencionado opera bajo esta dicotomía de temporalidades: andina y occidental. El tiempo lejano se configura en la voz del hablante lírico andino en la descripción de la persona amada “*Tuta jina ñawinpas, / Chukchampas tuyta tuta*” [Sus ojos como la noche oscura, / Sus cabellos frondosos] (v. 3 y 4). De manera simbólica los elementos representados significan un tiempo de bienestar social y unidad del *ayllu*, porque los somatismos del cuerpo, el ojo y el cabello son representados en un estado de plenitud. Aquí, la unidad de la familia andina es posible, y se logra la relacionalidad entre *warmi-qari* (mujer-varón) que existía en el tiempo andino y también la unión de los pares opuestos. El *ayllu* es la unidad nuclear dentro de la sociedad y el eje articulador de la comunidad. Recordemos que para Luis E. Alvizuri las familias andinas: “[...] se estructuraron mediante una extensa red de parientes [...]” (2007: 124). Para articular una red de relaciones, el *runa* tiene que llegar a establecer una unidad con su par opuesto, sin este requisito sería imposible establecer una amplia relación. Este tema es fundamental para la cultura quechua y, por ello, es un eje nuclear de su articulación social.

Desde esta lógica, se puede decir que la relación entre los sujetos opuestos es fundamental para la existencia del individuo dentro de la sociedad quechua, porque permite establecer múltiples relaciones en el mundo. Gracias a este factor el sujeto puede alcanzar el equilibrio social en el mundo y también la condición de *runa*.

El tiempo andino en los poemas del poeta ayacuchano se configura a través de la transformación que ha sufrido el *ayllu*. En el tiempo moderno se ha producido la fragmentación de la familia andina, así como el desencanto de vivir en un estado de

tensionalidad (tránsito). Esta fragmentación como eje temático traspasa la sección *Sonqup Harawiinin* [El canto del corazón] del poemario.

Otros elementos que evidencian la existencia de dos tiempos son las palabras *ñawpa* (pasado) y *kunan* (ahora). A uno de ellos corresponde la unidad de pares opuestos y al otro, la fragmentación. Esto lo percibimos en el poema “Walka” (1961:13-14):

1	<i>Walkam sutin karqa Ñoqallay kuyachkaptii. Tuta jina ñawinpas, Chukchampas tuyta tuta.</i>	Walka era su nombre Cuando todavía amaba. Sus ojos como la noche oscura, Sus cabellos también frondosos.
5	<i>Walkam sutin karqa Ñoqallay waylluchkaptii. Yuraq sisa kirunpas, Qantu qantu siminpas.</i>	Walka era su nombre Cuando yo sólo amaba. Su diente también era flor blanca, Sus labios eran de color púrpura.
10	<i>Walkam sutin karqa Ñoqallata kuyawachkaptin. Waqaptimpas Sachakuna sullakuq, Asiptimpas</i>	Walka era su nombre Cuando todavía me amaba. Cuando lloraba Los árboles rociaban, Cuando sonreía
15	<i>Pukyukuna asikuq.</i>	Los manantiales sonreían.
	<i>Walkam sutin karqa Ñoqallay kuyachkaptii, Ñoqallata kuyawachkaptin. Imaraq kunan sutin</i>	Walka era su nombre Cuando yo todavía amaba, Cuando todavía me amaba. Ahora cuál será su nombre
20	<i>Walka sutiyoq warmi.</i>	De mujer de nombre Walka
	<i>Sutillanñam simiipi, Ñawillanñam ñawiipi. Walka sutiyoq urpi, Imaraq kunan sutin.</i>	Sólo su nombre está en mi palabra, Sólo su mirada está en mi mirada. Paloma de nombre Walka, Qué será su nombre ahora.

Tanto en el segundo como en el tercer verso de la cuarta estrofa se menciona un tiempo pasado, en cambio, el cuarto y el quinto hacen referencia al tiempo actual. Desde luego el primero es el tiempo andino y el segundo el tiempo moderno. A cada uno de

ellos corresponde un modo de relacionalidad *warmi- qari* (mujer-varón), que expresa la situación social del *runa*.

En algunos versos se observa que la persona amada tiene identidad, en cambio en los demás solo aparece por medio de interrogación que se hace el hablante lírico andino (v. 24). En los versos (v. 23 y 24) se manifiesta este hecho de incertidumbre y la ausencia de conocimiento al respecto de la identificación de la persona amada. Si atendemos a la diferenciación de temporalidades de los sucesos, este último corresponde al tiempo presente, en el que se encuentra el hablante lírico andino. Una sociedad desequilibrada con una identidad que se torna difusa y ambigua a la vez.

Estos aspectos llevan a plantear que, en el tiempo moderno, el *runa* se encuentra en un estado de incertidumbre respecto de su identidad cultural y su eje nuclear. Porque no sabemos cuál es el nombre de Walka (amada) ni mucho menos si es que retornará a conformar la unidad de pares opuestos.

En cambio en el tiempo del *runa*, complementariedad era posible y por ende ella podía alcanzar la plenitud. Este hecho se manifiesta de manera metafórica en las cualidades que se atribuyen a Walka:

<i>Walkam sutin karqa</i>	Walka era su nombre
<i>Ñoqallay waylluchkaptii.</i>	Cuando yo sólo amaba.
<i>Yuraq sisa kirunpas,</i>	Sus dientes también como la flor blanca,
<i>Qantu qantu siminpas.</i>	Sus labios eran de color púrpura.

En los versos de la cita anterior, se puede observar la reciprocidad que existía entre los pares complementarios. En estos versos también se manifiesta la plenitud alcanzada por la persona. Esto se debe a la práctica de la reciprocidad entre los pares opuestos en el mundo andino. En otras palabras, por la relación bidireccional de los *runakuna* (mujer y varón). Esto se revela en los siguientes versos: “*Walkam sutin karqa/ Ñoqallay kuyachkaptii/ Ñoqallata kuyawachkaptin*” [Walka era su nombre / Cuando



todavía yo la amaba, / Cuando todavía me amaba] (v. 10 y 11). En el tiempo lejano, en cumplimiento de los valores culturales del mundo andino, el *runa* podía alcanzar cualidades sorprendentes.

En el poema el género femenino adquiere un carácter simbólico, a través de comparaciones con cualidades particulares de la naturaleza que se encuentran en el espacio andino. Ella es *sisa* (flor, v. 7), es decir, metafóricamente, constituye la etapa de la fertilidad y también es quien permite la continuidad y la existencia de la vida, como la sangre que riega el cuerpo del hombre. Desde esta óptica, la analogía que se hace entre los somatismos del cuerpo humano y los colores blanco y rojo de la naturaleza no es arbitraria; sino, más bien, obedecen a la cosmovisión y la lógica del hombre andino. En tal sentido, cabe señalar que el color rojo simboliza el sentido de la vida y el blanco, el sentido de fecundidad del ser humano; es decir como la nube que guarda el agua que hace germinar la semilla. Entonces, podemos decir, que estos dos aspectos son la base fundamental para que el hombre del ande pueda mantener su existencia en un estado de equilibrio. Pero, para esto, tiene que establecer una relación de reciprocidad con el *yanantin*, porque sin ello sería imposible alcanzar la plenitud del ser humano. Nada de esto sucede en el tiempo moderno.

En el tiempo occidental las relaciones de unidad de los pares opuestos se han perturbado. El *runa* se encuentra en un estado de soledad y orfandad social, porque el *ayllu* se ha desintegrado y los valores culturales del universo andino se han alterado en este nuevo orden de *wiraquchakuna*. Este acontecimiento social y cultural que golpea al indígena quechua se muestra en el poema “Auqaypaq” (p. 11-12):

*Sapallaykiña rikukuspa,*  
*Weqellaykita umikunki,*  
*Sonquykitaq qaparispa,*  
*Waqaya kunan*  
*Nispa nisunki.*

Al encontrarte en soledad,  
Bebieras tú propia lágrima,  
Tu corazón ya también gritando,  
Te dirá  
Llora ahora.

Es un tiempo de soledad para el *runa*. No hay quien lo consuele en su momento de dolor. La situación es tan adversa que hasta tiene que beber sus propias lágrimas. Incluso su corazón se convierte en su compañero con el cual dialogar. El tiempo actual es trágico para el sujeto indígena quechua; es un tiempo de pesares, orfandad y desgracia. Lo que mencionó Berman Marshall acerca del mundo occidental moderno, unimos su propuesta y se puede aplicar al tipo de sociedad implantada en este continente: “Despojados no sólo de poder político, sino hasta de los últimos restos de dignidad humana, son arrojados a la intemperie en medio de la noche, en lo más recio de una tormenta torrencial y aterradora” (1999: 104). Desde esta perspectiva, se puede decir que el *kunan pacha* no solo es transgresor de los valores culturales del mundo andino, también es deshumanizador del hombre.

El hombre del ande, en esta nueva sociedad, se encuentra en un estado de dispersión y soledad. El calor humano sólo vive en la memoria del *runa* que se encuentra en *kunan pacha*. Este es el caso del poema “Qampaq” [Para ti]:

*Sonquypim kuyayniiki*  
*Kausan,*  
*Arwi arwi yura jina*  
*Arwiwaspa.*  
 (p. 9).

En mi corazón tu amor  
 Pervive,  
 Como la enredadera  
 Que envuelve.

De los versos se deslizan la ruptura del *ayllu* que se produjo en el tiempo del hablante lírico andino. Aquí adquiere relevancia la memoria, porque permite la permanencia del hombre en el tiempo. Además permanece dando sentido al *runa* que se encuentra en la soledad. Gracias también a este aspecto se puede configurar la existencia de dos temporalidades, *ñawpa pacha* (tiempo lejano) y *kunan pacha* (tiempo actual), la existencia de dos mundos disímiles que se mencionan en el poema “Walka” (v. 1 y 24) y; desde luego en los versos citados en líneas anteriores. No sólo es recuerdo

de una ruptura de la relación de pares opuestos, sino también es la manifestación de una alteración del orden social.

Como se mencionó en líneas anteriores, el *runa* se encuentra desarticulado de su unidad familiar. Su par complementario está ausente físicamente en el tiempo y el espacio. Tanto para él como para ella. La comunicación no existe para los desechados de la modernidad. El hombre está arrojado a la soledad y el silencio. Ahora solo permanece como una imagen, un sonido en los sentidos de su par complementario “*Imaraq kunan sutin*” [Qué será su nombre ahora] (v. 24).

Ella está presente en la palabra y la memoria de su *yana* (amado). A pesar de que el tiempo presente sea adverso para la permanencia del hombre del ande; ya que el tiempo moderno es incierto y difuso. No hay una certeza sobre ella. Sin embargo, esto no ha debilitado la permanencia simbólica del sujeto ausente. Si bien es cierto, que el tiempo moderno, ha dividido al *runa* de su unidad nuclear, no ha podido extirparlo de la memoria. Esto nos conduce a indagar qué concepción se manifiesta en el poema de César Guardia Mayorga. ¿Es posible que la imposición de los valores culturales y las estructuras sociales puedan aniquilar la concepción del mundo andino? La respuesta es no. En el poema se manifiesta de manera explícita este hecho. Se podrán alterar las prácticas culturales del mundo andino o desarticular las relaciones sociales, pero no la existencia de la persona en la memoria de los demás.

Esto demuestra que no es posible el *qunqay* (olvido) para el pueblo quechua. En tal sentido, se puede decir que, para la cultura andina, ni la muerte ni el olvido pueden existir mientras que sean recordados. Incluso aquellos que partieron a otra dimensión del universo permanecen en los demás, es decir: “[...] no puede haber olvido, ni entierro ni muerte si nuestros muertos viven en nuestro corazón [...]” (Mamani, 2012: 184). Esta

es la lógica que obedecen los versos dedicados a la permanencia de la persona amada en el poema.

La fragmentación de los pares complementarios aparece de manera explícita en el poema “Kuyaspa” [Amando]. Esto se corrobora por el uso de la palabra *yana* (amada). Ella tiene un nombre y ese nombre es llevado por el viento a un lugar incierto. Por ejemplo: “[...] ¿*Maytaraq, yanallay! Sutiikita wayra aparqa?* [¿Amada, adónde/ Habrá llevado el viento a tú nombre?]]” (p. 10). Para el hablante lírico andino el mundo se ha vuelto inestable, porque nada permanece en el tiempo y el espacio.

La desintegración del *ayllu* también se revela en la estructuración del poemario. Pero antes de continuar el tema es necesario mencionar de manera general la organización del corpus en este párrafo.

Como se mencionó en párrafos precedentes, la ruptura del *ayllu* también se manifiesta en la fragmentación de la estructura sistemática del primer cuadernillo del poemario *Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin*. En este cuadernillo el tema amoroso es el hilo conductor del drama, pero se resquebraja la sección con los poemas “Chiri pacha” [Tierra frígida], “Musuq wata” [El nuevo año] y “Jamuyña” [Ya tienes que venir]. Estos tres poemas desarticulan por completo la sistematización temática y estructural de esta sección. Si bien es cierto que el eje central del cuadernillo es la relación del *ayllu* desintegrado; estos tres poemas se alejan por completo de los demás, a nivel temático y estructural. Este distanciamiento se revela en el poema “Chiri pacha”, allí el hablante lírico andino da cuenta de un acontecimiento social que se desencadena en la sociedad moderna. Kusi Paukar realiza una lectura y da cuenta de aquellos fenómenos sociales que se manifiestan en la naturaleza. En esta misma línea de escenificación de los sucesos sociales se encuentra el poema “Musuq wata” [Año nuevo]. En el se verbaliza el despertar de una conciencia colectiva:

“¿Imaraq kanqa? / Nispa, tapukustin / Jamutayta qallaykunku” [¿Qué vendrá? / Diciendo preguntan / Inician a pensar] (p. 15-16). El hablante lírico quechua capta el despertar del hombre del ande. Y no solo logra configurar a los protagonistas, también hace una diferenciación respecto de los demás, que se encuentran en el espacio. Inclusive el hablante lírico andino se distancia como sujeto social de *runakuna*. Lo cual se revela en el uso del sufijo de tercera plural *-nku* que se encuentra en el verbo *qallari-*y (iniciar). En lengua quechua existen dos morfemas que marcan la pluralidad del verbo, a saber, *-chik* y *-ku*. El primero se usa cuando está involucrada la segunda persona actora, en cambio, el segundo, es empleado, cuando el oyente o la segunda persona gramatical se encuentra excluida. Así cuando se usa el pluralizador *-chik* para indicar el plural de la segunda persona actora, el sujeto lírico se distancia. Igualmente cuando se emplea el morfema plural *-ku* para señalar el plural de la tercera persona actora o para expresar la primera persona actora plural exclusiva en la lengua quechua el hablante lírico andino se aleja de la colectividad o de los *runakuna*. No obstante, cuando se manifiesta el morfema de primera persona actora inclusiva la voz poética del poema se encuentra involucrada en la colectividad, esto no ocurre en los versos citados en líneas anteriores.

En este mismo sentido simbólico los poemas de Kusi Paukar nos muestran que existe una carencia de unidad del cuerpo del *runa*. En otras palabras, hay una diseminación de los somatismos del cuerpo humano. Por ejemplo en los versos del poema “Qampaq”: “Umaypim yuyayniiki/ [...] Rinriipim sutiiki/ [...] Sonquypim kuyayniiki” [En mi memoria está tu memoria/ [...] En mi oído esta tú nombre/ [...] En mi corazón esta tú amor] (p. 9). Asimismo, los poemas “Kuyaspa” y “Walka” muestran la dispersión de la estructura orgánica del hombre: “Sonquymi kirisqa kachkan/ Ñawiikipa kanchayninwan [...]”; *Sutillanñam simiipi* [Mi corazón está herido/ Con el

resplandor de tu ojo (...); Solo su nombre queda en mi palabra]. En los versos que acabamos de observar los somatismos *sunqu* (corazón), *ñawi* (ojo), *simi* (boca) y *rinri* (oído) están representados como elementos autónomos, desarticulados de los demás sentidos. En otras palabras, están diseminados en los poemas como el hombre del ande por diferentes lugares.

Esta fragmentación del cuerpo no sólo aparece en los poemas de César Guardia Mayorga, también está presente en otras obras literarias quechuas; por ejemplo, en el mito de Inkari se menciona: “[...] llegará el día en que su cabeza, su sangre, su cuerpo habrán de juntarse” (Ortiz, 1973: 139). Esta situación manifiesta de manera simbólica la desintegración de la cultura andina y la interrupción de un proceso histórico social del pueblo quechua. No en vano se configura en el poema un mundo tensionado y un *ayllu* fragmentado.

La fragmentación de la familia andina que se manifiesta en la sección “Sonqup jarawiinin” del poemario de César Guardia Mayorga obedece a una memoria colectiva que se actualiza en la poesía quechua escrita. El drama gira en torno a la ruptura de una relación de pareja; pero, al mismo tiempo, se muestran dos mundos en un estado de tensionalidad. Esta tensión cobra fuerza a través de los acontecimientos sociales y las formas de coexistencia humana que se exponen en el discurso poético. Por un lado, como sujeto subyugado, el *runa* trata de restablecer un orden armónico; y, por otro, el dominador busca perpetuar el orden establecido por medio de sus valores culturales.

En tal sentido, podemos decir que el poemario de César Guardia Mayorga levanta una voz de denuncia; pero, al mismo tiempo, anuncia el porvenir del mundo andino. Este último hecho se plasma en los siguientes versos: “¡*Musuq wata, musuq wata! nispa, / Runakuna llaqtakunapi qaparkachan*”. [¡El nuevo año, el nuevo año! diciendo/ Los hombre gritan en los pueblos] (p. 15). El desencanto del hablante lírico

andino que se mostraba en el poema “Musuq wata” adquiere un nuevo sentido. Por ello, desde ese desencanto, surge la posibilidad de establecer un orden de equidad social e invertir el orden de *wiraquchakuna*. Para el hablante lírico quechua, el orden de la equidad no está más allá del mundo cambiante; sino, más bien, está en el orden que fue interrumpido por la invasión española.

### **3. 3. Significado de la perturbación de la racionalidad andina**

Josef Estermann entiende la racionalidad como un modo: “[...] integral (intelectivo, sensitivo, emocional, vivencial) del ser humano para ‘ubicarse’ y orientarse en el mundo que le rodea” (Estermann, 2006: 101). Es decir, tanto la sensibilidad como lo intelectual permiten al hombre situarse y orientarse en el espacio en el que se encuentra. Para Estermann, en la cultura andina, estos dos aspectos son fundamentales para que exista una armonía social y también una armonía con los elementos que se encuentran en el universo. Por eso, la relacionalidad es un principio fundamental de la racionalidad andina (p. 126). Desde esta concepción se determina que, para el *runa*, todo lo que se encuentra en la tierra está relacionado; por ejemplo: el *runa* con los dioses, los antepasados con los seres humanos de ahora, la conciencia con el sentimiento, etc. En todas las relaciones que acabamos de mencionar tiene que haber una relación bidireccional en el sentido de complementariedad, ya sea real o simbólica; porque sin ello no es posible la relacionalidad y, por ende, tampoco la armonía de la sociedad. En otras palabras, si no existe reciprocidad como una práctica en la sociedad, el orden se convierte en caos.

En el poemario *Sonqur Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin* la racionalidad andina está perturbada por la ausencia de armonía que existe en el mundo representado de los poemas; la sensibilidad y el conocimiento se encuentran en un estado de descomplementariedad. En otras palabras se encuentran aislados el uno del

otro en el hombre. Y solo uno de ellos predomina en el *runa* que se encuentra en el tiempo moderno, bien la sensibilidad o bien el conocimiento. Esto se revela en el poema “Tunkiikachay” [Dudar] (p. 23):

<i>Punchau llantuyachkanña,</i>	El día está oscureciendo,
<i>Ñoqataq mana imata yachaspa,</i>	Yo sin saber nada,
<i>Umayta japiikukuspa,</i>	Cogiendo mi cabeza,
<i>Kayta, wakta, qawaykachaspa,</i>	Viendo esto me pregunto,
<i>Pim, maypim, imam nispa,</i>	Quién, dónde, qué es,
<i>Tapuylla tapukuykachakuni,</i>	Pregunto,
<i>Manataq pipas,</i>	Pero nadie,
<i>Kaymi, kaypim, chaynam,</i>	Esto es, aquí está, así es,
<i>Nispa niwankuchu.</i>	Me dicen.
<i>Ruranaymi, ruranyami, nispa,</i>	Tengo que hacer, tengo que hacer, diciendo,
<i>Ñampa apasqan,</i>	Llevado por el camino,
<i>Ñampi chinkarparin.</i>	Se desvanecen en el camino

Como se puede observar en los versos, el hablante lírico andino tiene una sensibilidad distinta respecto de las demás personas que se encuentra en la urbe; sin embargo, carece del conocimiento de su realidad inmediata. Esto se revela por la percepción que tiene sobre el acontecimiento social que no conoce y la voluntad de querer comprender ese suceso social “*Tapukuni, wateqani*” [Pregunto, observo] (p. 22). En tal sentido, logra interrogar a los demás *runakuna* que se encuentran en *kunan pacha*, alguien debe conocer algo sobre la realidad social del espacio en el que se encuentran. No obstante, en esta búsqueda, el *runa* sensible sólo encuentra la indiferencia y la rutina cotidiana “*Chaynachá, ninkutaq*” [Así será, dicen] (p. 22). Estos hombres que no tienen sensibilidad ni conocimiento son percibidos por el hablante lírico andino como seres que se desvanecen en el camino de la existencia “*Ñampa apasqan / Ñampi chinkarparin*” [Llevados por el camino/ En el camino se desvanece] (p. 23).

Si bien es cierto que la sensibilidad permite aprehender el fenómeno, esta no es suficiente para poder comprender la dimensión del problema social que aqueja al



hombre ni mucho menos para resolverlo. Esto se debe porque no hay una complementariedad entre estos dos (sensibilidad y el conocimiento) principios culturales del mundo andino.

En los versos mencionados se muestra el tránsito de un estado a otro, por eso el hablante lírico andino interroga a los demás que se encuentra en la *pacha* “*Punchau llantuyachkanña, / Ñoqataq mana imata yachaspa, / [...] Tapuylla tapuykachakuni*” [El día está ensombreciéndose ya, / Yo sin saber nada/ (...) / Estoy pregunto] (p. 23); se busca un restablecimiento del orden de armónico, que se vislumbra en los signos de la naturaleza. Sin embargo, hay poco o casi nada de conocimiento respecto del suceso, tanto en el hablante lírico andino como en los demás *runakuna*.

En cambio el sujeto occidentalizado *wiraqucha* posee el conocimiento sobre la realidad social que ha generado; sin embargo, la sensibilidad humana está ausente:

<i>Kayta qawaspam,</i>	Viendo esto,
<i>Rimipas rumikayninwan</i>	La piedra en su condición de piedra
<i>Sinchita llakikun,</i>	Tiene una pena inmensa,
<i>Manataq wiraquchaqa</i>	Pero el señor no.
(p. 30)	

Lo que prima en este *wiraqucha* es la razón como factor predominante. Este mismo aspecto se muestra en el poema “*Puka llaqtapaq*” [Para el pueblo rojo] de manera explícita. El blanco tiene conocimiento del peligro que amenaza al orden que a ellos les brinda bienestar social en *kunan*. Para poder proteger ese orden instaurado, utilizan sus conocimientos y mecanismos de sojuzgamiento:

<i>Wañuykiita munaspa,</i>	Deseando tú muerte
<i>Wañuy illapakunata</i>	Elabora fósiles de muerte
<i>Tuta punchau ruran,</i>	De día y de noche,
<i>Mana puñuspa,</i>	Sin dormir,
<i>Mana saykuspa.</i>	Sin descansar.
(p. 34)	

El occidental, criollo, misti, *wiraqucha* es percibido por el hablante lírico andino en el poemario como un sujeto que tiene el dominio de la tecnología bélica y el conocimiento de sus oponentes, aunque estos no pertenezcan a su cultura y condición social. El manejo del conocimiento se revela en la fabricación del instrumento bélico (“*illapa*”, v. 2), que hace sin descansar. Incluso convierte a la noche en tiempo laboral para poder lograr su objetivo, como se puede percibir en los versos de la cita anterior.

La sensibilidad y la racionalidad en el sujeto occidentalizado no son complementarias, sino predomina el raciocinio en toda su dimensión analítica. Este carácter del hombre occidental se manifiesta en su pensamiento positivista y en su forma de actuar. Esta predominancia del raciocinio se revela también en el poema “¡Jatariikich!”. El *runa* ha sufrido un despojo de sus bienes por parte de los colonizadores y esto ha generado desigualdad social, cultural y desarraigo en el mundo quechua. Ante esta tragedia humana del mundo indígena solo se sensibiliza la naturaleza, en cambio el *wiraqucha* (señor) no: “*Llaqtayoq, mana llaqtayoq*,” [El que tuvo pueblo, ya no tiene] (v. 73).

Para el hablante lírico andino el *wiraqucha* (señor), en términos de pertenencia cultural no es *runa* ni tampoco pertenece a las deidades andinas. Este sujeto es concebido por la voz poética del poema como un ser insensible y como un *awqa* (enemigo) de los indígenas. Además, su insensibilidad trasiende la del *rumi* (piedra). La naturaleza es sensible ante la desgracia del hombre del ande: “*Rumipas rumikayninwan / Sinchita llakikun / Manataq wiraquchaqa*” [La piedra en su condición de piedra/ Tiene una pena inmensa / Pero el señor no] (p. 30).

Entre estas dos matrices culturales hay una brecha muy amplia, ya que en el mundo occidental solo prima el interés individual y la necesidad de subyugar a los indígenas quechuas. Esto se encuentra en consonancia con el predominio de la

racionalidad en su actitud. En consecuencia, la cultura quechua se ha alterado, porque no es posible la complementariedad entre estas dos matrices culturales. En otras palabras, no hay una complementariedad entre lo sensitivo y lo intelectual en el sujeto *wiraqucha*. Esto, además, ha alterado la racionalidad andina del *runa*: “*Ñoqataq mana imata yachaspa*” [Yo sin saber nada] (p. 23). Esto es imposible en *kunan pacha* y en *runa*, porque no es posible que el conocimiento este aislado de la sensibilidad o viceversa; es necesario que exista una relación de complementariedad.

Está perturbado del principio de complementariedad entre lo intelectual y lo sensitivo en el *runa* esta perturbada; porque en el verso: “*Ichapas qamkuna yachankichik*” [Tal vez ustedes conocen] (p. 22) del poema “Tapukuni”; es decir, sólo predomina la sensibilidad. El conocimiento sobre la realidad que se configuran en su entorno enmiadito esta ausente. Esto se debe a la imposición del individualismo y la relacionalidad unidireccional del mundo occidental en *kunan pacha*. Esto repercute en el proceso histórico del mundo indígena y la racionalidad. Por ello, los *runakuna* se encuentran en el tiempo moderno carentes de conocimiento, sensibilidad y visión del mundo:

<i>Upay upa tutayaypi</i>	En una inmensa oscuridad
<i>Chinkarparini,</i>	Desaparezco,
<i>Manaraqpas imatapas</i>	Sin saber
<i>Yachachkaspa.</i>	Algo.
(p. 24)	

La dispersión del conocimiento y la sensibilidad se explican, también, en la misma estructura del poemario. El texto está dividido en tres cuadernillos “Sonqur Jarawiinin”, “Umapa Jamutaynin” y “Runap Kutipakuynin”. Tanto el primero y el segundo están aislados uno del otro en cuanto al desarrollo de las dos cualidades humanas. Sin embargo, el último complementa a los dos primeros. No obstante, la sensibilidad y el conocimiento están presentes en cada una de las secciones del poemario como un río

subterráneo que resuena y golpea las capas de la existencia humana; en el poema “Tapukuni” (p. 22): hablante lírico andino, se interroga:

<i>¿Maymantam jamun umayman</i>	¿De dónde viene a mi pensamiento
<i>Kay mana imawan qasilla kay?</i>	Este que no se apacigua con nada?
<i>¿Maymantam jamun sonquyman</i>	¿De dónde viene a mi sentimiento
<i>Kay kichka ñampi</i>	En este camino de espinas
<i>Wayta tarii munay?</i>	El deseo de encontrar la flor?
[...]	[...]
(p. 22)	

El pensamiento y el sentimiento emergen como un problema que inquieta la existencia del *runa* que trata de descubrir de dónde proviene el deseo de conocer y amar. En la voz del hablante lírico se muestra el lugar que ocupa la sensibilidad y el conocimiento; esto se revela en la interrogación que se hace al respecto, en *qasilla* (intranquilidad, v. 2) y *wayta tarii munay* (el deseo de encontrar la flor, v. 5). El primero afecta a la cabeza y el segundo al corazón, estas de manera simbólica adquieren el carácter de conocimiento y la sensibilidad en los versos citados en la línea anterior.

Ambos cumplen una función esencial para dar sentido a la existencia humana y cultural del mundo andino. Pero para ello tendrán que estar en una relación de complementariedad, entre la sensibilidad y la intelección. Sólo así el hombre del ande podrá llegar a restablecer el orden de equidad social y alcanzar la plenitud en *pacha*.

Este proceso de restitución del equilibrio entre la sensibilidad y la intelección está en un proceso de tránsito, en “Jamuyña” (p. 18):

<i>Ama rikchachiwaychu,</i>	No me hagas despertar,
<i>Ama kuyachiwaychu,</i>	No me hagas amar,
<i>Ama llakichiwaychu,</i>	No me hagas sufrir,
<i>Paqtaq kausaytaraq</i>	Quizás volvería
<i>Munariiman,</i>	A querer vivir,
<i>Rikhaspaqa,</i>	Despertando,
<i>Kuyaspaqa,</i>	Amando,
<i>Llakispaqa.</i>	Sufriendo.

Resulta simétrica, no solo en el plano estructural, sino también en el plano significativo. En los tres primeros versos se manifiesta que la sensibilidad y el conocimiento están ausentes. En cambio en las dos que siguen se manifiesta, es decir, en *rikcha*-y (conciencia, despertar) y *kuya*-y (amar) el deseo de la existencia del hablante lírico andino. Además, estos dos versos que se encuentra en el centro como ejes divisorios en un antes y un después; ya que las que continúan a los dos versos revela el sentido que tiene la existencia humana. Así, los dos versos que se encuentra en la parte central se convierten a la vez en ejes articuladores semánticos.

Esta alteración de la complementariedad de la racionalidad andina no sólo se percibe en la enunciación, sino también en la propia estructura del poemario y los poemas que conforman la poesía quechua escrita de Kusi Paukar. Para que se pueda restablecer un orden armónico en la sociedad, el *runa*, tiene que conocer, amar y sentir; porque sin ello sería como los *wiraqchakuna* o como el hablante lírico andino que se desaparece sin conocimiento: “*Cinkarparini, / Manaraqpas imata/ Yachaskaspa*” [Desaparezco, / Sin saber / Algo] (p. 24).

La alteración de la racionalidad andina (conciencia, amor y sensibilidad) implica desarticular el proceso social de los indígenas, su cultura y los valores culturales que rigen su comunidad. Inclusive es preciso desencantarse de la existencia humana en el mundo contemporáneo.

Sin embargo, esta ausencia de la sensibilidad y el conocimiento en el poema “Puka llaqtapaq” se encuentran los dos en el *runa*. En ella se produce la complementariedad de lo intelectual y lo sensitivo. Por ello, el *runa* está en condición de instaurar el orden de armonía social en el mundo: “*Llaqta masiikikunata kuyaspa* [...] *Cheqanta qatipanki*” [Amando a tus congéneres (...) Conoces la verdad] (p. 34); porque sin ello sería imposible actuar, solo con el sentimiento o el conocimiento se

estaría reafirmado el orden del mundo occidental. En otras palabras, si solo actuara guiado por sus pasiones o su razón, el *runa* estaría occidentalizándose y, por ende, sería un sujeto sin compasión.

Una vez restablecida la racionalidad andina, el *runa* inicia la transformación “*Muchuyta tukuchikkanki*” [Estas haciendo terminar la pobreza] (p. 32) el orden injusto de *wiraqucha* del universo andino. Además, el indígena quechua tiene que partir desde la sensibilidad y el conocimiento de los tiempos inmemoriales del mundo andino:

<i>Ñaupá pacha sonqunmanta jatarispa,</i>	Levantándote desde el corazón del tiempo antiguo,
<i>Llamkaqkuna kallpanwan kallpachakuspa,</i>	Fortaleciéndote con la fuerza de los trabajadores,
<i>Musuq jamutaywan jamutaspa,</i>	Pensando con el pensamiento nuevo,
<i>Musuq pachata unanchachkanki.</i>	Estas trazando el tiempo nuevo.

(p. 32)

Además, esto nos muestra que no se busca un mundo utópico, sino más bien una sociedad que existió en *pacha*. Es decir, el tiempo “nuevo” será reactualización del tiempo pasado y del presente, asimismo ayudarán la energía de los *runakuna* y los hombres trabajadores de hoy, y también los conocimientos y el pensamiento; porque todos confluyen en un tiempo y espacio. Solo así el *musuq pacha* (tiempo nuevo) será la síntesis del tiempo presente y pasado, de la vitalidad de los antepasados y los hombres de hoy.

Esta concepción, que subyace en los versos, obedece a la lógica andina. Porque para el mundo andino el tiempo lejano y los antepasados están presentes en la memoria, en la sensibilidad y en el imaginario. En este sentido funciona el pasado del mundo andino que enuncia el hablante lírico, no en el sentido de oposición de dos temporalidades, sino de complementariedad. Sin embargo, sí está en oposición al orden del mundo occidental. En tal sentido se anuncia un *tinkuy*: “*Pututuykichikta qaparichiichik / Tukuy orqukuna kuchunpi*” [Hagan ustedes tronar sus pututos / En

todos los confines de las montañas] (p. 30). Así, un gran acontecimiento social está en proceso irreversible. Por ende, el mundo se encuentra en un estado de tensionalidad y otra racionalidad de justicia social.

### **3. 4. La memoria y la dimensión de la existencia del *runa* (hombre) en el mundo moderno**

En el continente americano existen diversas lenguas, culturas y espacios geográficos, así como diversas manifestaciones culturales que enriquecen nuestra concepción sociocultural. Esta es nuestra identidad cultural, como sentenció Antonio Cornejo Polar (1994: 12). No obstante, la presencia de la cultura occidental ha generado una desensibilización y desarmonía social, las relaciones sociales son cada vez más problemáticas. Hasta llegar, a veces, a un *tinkuy* conflictivo en *kunan pacha*. Esto se debe a la hegemonía de los valores culturales del mundo hispano que pervive en el *wiraqucha*.

Dentro de esta multiplicidad de voces se encuentra la poesía quechua escrita, la cual es una voz insular y ajena a los cánones literarios. Sin embargo, a pesar de ser invisibilizada por la crítica oficial, sigue subsistiendo y aportando a la identidad cultural latinoamericana. Cuando decimos que es insular nos referimos a que no forma parte del canon literario de nuestro país, a pesar de que nos consideramos un país multicultural. *Sunqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin* corresponde a esa voz particular que la crítica oficial no toma en cuenta.

En la cultura quechua el *runa* no es concebido como un sujeto aislado de la naturaleza, de su entorno social, cultural e imaginario, sino es percibo como un ser que entabla múltiples relaciones que se tejen en el universo. En tal sentido, un *runa* se define a partir de la relacionalidad con los demás seres que ocupan un espacio en el cosmos. Al respecto, Josef Estermann señala que el ser humano en el mundo andino no

es antropocéntrico ni noseo-céntrico (2006: 209). Es decir, en el pensamiento del hombre andino no prima la valoración jerarquizada sobre lo que existe en el universo, para él todo lo que existe no gira en torno al hombre; sino, más bien, el hombre es parte de esa red de relaciones: su concepción es holística.

El hombre está relacionado con toda la tierra, con todos los que ocupan un espacio; es decir: “El ser humano (*runa/jaqi*) ocupa un cierto ‘lugar’ en la red universal de relaciones; antes de ser ‘sujeto’ o centro de gravitación cognoscitivo, es ‘parte’ integral e integrada del cosmos (*pacha*)” (Estermann, 2006: 209). En el mundo andino el *runa* antes de ser sujeto conforma parte de esa red de relaciones en la *pacha*. Porque nadie puede estar aislado, más bien hay una relación universal en el universo; todos son importantes en esta mutua dependencia, así se conforma una relación de existencia en *pacha*. Entonces, antes de ser concebido como el núcleo del conocimiento, el sujeto, es parte del universo.

El *runa* forma parte de la *pacha*. Allí se afincan el hombre andino como el árbol que echa sus raíces en la profundidad de la tierra para seguir existiendo, y relacionarse con los tres espacios del universo: *hanaq pacha* [mundo de arriba], *kay pacha* [mundo de aquí] y *uku pacha* [mundo de abajo]. El árbol ocupa un espacio en la tierra y se relaciona con las tres dimensiones, su raíz se comunica con el *uku pacha*, su cuerpo con el *kay pacha* y la copa con el *hanaq pacha*. El hombre indígena quechua cuando muere va al *uku pacha*, mientras vive se encuentra en el *kay pacha* y desde aquí puede comunicarse con las deidades (*Inti, Killa*, etc.) que se encuentra en el *hanaq pacha*. Por ende, el territorio para el *runa* tiene múltiples significados; además de ser vida y es el lugar donde habitan sus dioses tutelares, antepasados y el *ayllu*. Él no es el único que se encuentra en el universo, también hay otros. Para que esto no se altere, es decir, para



que no se produzca un caos cósmico, el *runa* tiene que relacionarse con ellos y también con los otros hombres de manera armónica.

A partir de esta percepción se establecen normas culturales de la sociedad andina. Sólo así ellos pueden vivir y desarrollarse como sujetos plenos y colectivos; esto implica:

[...] el acatamiento de las normas sociales, su reconocimiento y prácticas, las que nos califica como *runa*. Esto significa formar parte de un territorio, en consecuencia a tener un origen común, compartir las tradiciones del pueblo y hablar el mismo idioma. Estas condiciones societales son las que permiten al *runa* trascender a *runa* (Landeo, 2010: 60)

En la racionalidad del hombre andino, el territorio no es un simple espacio, sino que es una fuerza creadora que hace posible la existencia del *runa* (lengua, costumbre, *ayllu*, cultura, etc.), es el génesis de todo lo que existe. En tal sentido también se manifiesta en el poemario de Kusi Paukar y al mismo tiempo adquiere el carácter simbólico de sustento.

La categoría de la territorialidad es mucho más amplia y compleja, porque no se reduce a un simple espacio físico donde habitan un grupo determinado de hombres o especies, sino es una red de relaciones y tiene un carácter simbólico que une al *ayllu* con las deidades andinas y los antepasados. El *runa* coexiste en una comunicación con las montañas tutelares, los espíritus de los difuntos que partieron a otra dimensión de la tierra y los *runakuna*.

Eduardo Gudynas señala que el sujeto andino vive en una relación de reciprocidad, complementariedad y correspondencia con los otros seres humanos y con la naturaleza. (2014: 105). En tal sentido el espacio es percibido por el *runa* como un lugar que permite la relacionalidad, pero esto gracias al modo de concebir la territorialidad como un espacio de coexistencia. Para ello son indispensables la

complementariedad y la reciprocidad. Acerca de la reciprocidad Zenón Depaz plantea: “La reciprocidad, como imperativo moral en las relaciones de intercambios que sostienen la vida humana en el mundo andino, supone un sentido de mutua dependencia entre todos los seres” (Depaz, 2014: 99). Como se puede ver, la reciprocidad en la cultura andina es un imperativo moral; por ende, es base fundamental para su existencia colectiva y desarrollo social.

Así como existe una relación con el espacio específico, también existen relaciones con otros *runakuna* [*mistes, wiraquchas, qalas, hawa runakuan* (extranjeros)], como menciona Landeo. Sin embargo, no todas estas personas pueden ostentar la condición del *runa* en la comunidad andina (2010: 46), porque no comparten sus normas sociales (relaciones), idioma, territorio, tradiciones, memoria y religiosidad. Sin embargo, esto no implica que no puedan establecer relaciones con aquellos que no comparten sus prácticas culturales. “Solo a través del otro es posible adquirir el sentido de identidad y pertenencia, identidad como ser humano, pertenencia como miembro de una sociedad, de una Institución” (Landeo, 2010: 60). El otro, ya sea de la propia cultura o no, determina la correspondencia a una determinada sociedad. Asimismo, la lengua que permite comunicarse con los demás.

Para que haya relacionalidad entre los se encuentra en la *pacha*, tiene que existir un territorio; es decir, un espacio físico donde pueden interactuar. Así, la territorialidad para la cultura quechua y otras culturas de América Latina no sólo es un espacio físico, también implica la práctica de una religiosidad común, entre otros aspecto culturales, como el idioma, las normas, etc. Josef Estermann señala que sólo se puede comprender la concepción del hombre andino en una: “[...] universalidad cósmica de relacionalidad [...]” (2006: 287). Incluso las actividades laborales agrícolas y las festividades tienen un carácter sagrado, de allí la importancia de las montañas tutelares. En la concepción

del mundo andino, el universo se encuentra «lleno de “encantos”» (Depaz, 2014: 126), es decir, en el *pacha* existen seres y fuerzas que actúan y tienen poder. Así, las montañas, las huacas y las ánimas de los difuntos interactúan con el *runa*. Por ello:

[...] para el hombre andino todos los elementos de la naturaleza tienen carácter sagrado. El mismo cuerpo del hombre es una especie de santuario y se lucha porque éste subsista en armonía con la naturaleza. En este orden de cosas: *tinka*, *tinkachu*, *challar*, y pagapo son medios que permiten conservar la armonía primordial entre los runakunas y sus dioses tutelares, la *pacha* mama y demás elementos que en ella existen (Landeo, 2010: 57).

La religiosidad andina se revela en la concepción sobre el cuerpo del ser humano y la naturaleza; ambos son sagrados. En ese sentido, para el hombre andino lo sagrado, antes de ser algo lejano, forma parte de su vida diaria. Pero para ello se requiere una lengua que permita comunicarse y ser intermediaria.

El *runa* requiere un idioma para comunicarse y relacionarse; y, así, crear un vínculo con la comunidad y el *ayllu*. La lengua no es solo un medio que permite relacionarse con el semejante, también posibilita la identidad sociocultural. Además, es el medio que permite guardar y modificar los acontecimientos sociales y culturales, y sus pensamientos. Así, se pueden transmitir de generación a generación los procesos sociales, la sensibilidad, los valores culturales, etc.; y dirigirse a los dioses y las ánimas de sus antepasados.

La lengua define la condición del *runa*; ya que permite la práctica de su identidad cultural dentro el *ayllu*. La poesía quechua de Kusi Paukar en cambio tiene dos finalidades: afirmación de la identidad cultural del mundo indígena marginado porque “No se puede fomentar la personalidad social y cultural de un pueblo, aniquilando su idioma, que es su expresión básica” (1956: 326) y la revaloración del

quechua. En tal sentido su lector virtual será el lector ilustrado. Además, por medio de la lengua, el poeta reafirma su filiación cultural.

Existen otros elementos que son también fundamentales para el desarrollo sociocultural del indígena quechua. Nos referimos a la memoria. El *runa* que deja su pueblo o el que permanece en el lugar donde nació, guarda los acontecimientos históricos del mundo quechua en la memoria y la palabra. En los tiempos modernos, la escritura ha devenido fundamental para conservar la memoria y la palabra. En tal sentido, la transmisión de los hechos, los sentimientos y los mitos ya no es oral.

Entonces, existe un tránsito de la oralidad a la escritura, pero la memoria continúa guardando los procesos sociales del mundo andino. Lo que se reactualiza en la memoria del *runa* es un acontecimiento social que afecta a la colectividad y no una sola persona de una época determinada. Por ende, es un acontecimiento significativo que traspasa las fronteras del tiempo y el espacio. Esto garantiza la permanencia de los sucesos y los seres queridos que partieron a otra dimensión del mundo.

Entonces, nuestra sensibilidad y conocimientos y los de nuestros antepasados se tejen a través de la palabra y luego de la escritura. Para Mamani Macedo, los muertos en el mundo andino no mueren, porque viven en los sentimientos de los que vieron (2012: 183). Asimismo para Meritxell Hernando: “Los muertos no desaparecen, sino que permanecen en la memoria de los vivos” (2014: 44). El ser humano y los acontecimientos históricos no se desvanecen sino permanecen en la memoria de los que habitan en el presente y en la escritura que logró capturar al sonido.

En el poemario de César Guardia Mayorga se plantea un problema universal que aqueja a todos los seres humanos de este siglo. Algo que fascina e inquieta nuestra sensibilidad. Este elemento no es ajeno a la cultura quechua. Nos referimos a la modernidad; pero, lo que encanta también puede convertirse en una pesadilla:

“*Suntuykachaspa, / Samanaymi, samanaymi, nispa*” [Se amontonan, / Diciendo, tengo que descansar, tengo que descansar] (p. 23). Todo está en constante cambio, nada es eterno, todo lo devora el tiempo: “*Maskasqaytaq / Llantu jina chinkarparin*” [Lo que busco / Como la sombra desaparece] (p. 22). Sin embargo, todo no está condenado a desaparecerse en este mundo fluctuante. En la poesía de Kusi Paukar no sucede esto, sino, más bien, se plantea la posibilidad de seguir existiendo en el mundo moderno: “*Jamautakunapa jamutaynimpi / Wiñaychakunki*” [En el pensamiento de los pensadores / Vivirás eternamente] (p. 33). Entonces la memoria es aquello que guarda los acontecimientos sociales y hechos culturales del *runa* durante el transcurrir del tiempo histórico cíclico, esta se transmite de generación a generación mediante la palabra.

El hablante lírico andino da cuenta de los acontecimientos que ocurren en el mundo moderno de manera vertiginosa. En esta sociedad que nos fascina tanto, parece que nada puede permanecer, como mencionamos en líneas anteriores. Si es así, entonces la misma suerte correrían los acontecimientos históricos y los mitos del mundo andino, ya que todo está en un constante cambio: “*Jallpa jallpaman kutispa, / Jallpata kausarichin*” [La tierra transformándose en tierra, / Hace vivir a la tierra] (p. 14).

Este acontecimiento crea, causa miedo y preocupación a los sujetos sensibles. Para Marshall Berman, en la sociedad moderna, el ser humano está expuesto a transformarse y cambiar su mundo, porque: “Todos ellos conocen la emoción y el espanto de un mundo en el que ‘Todo lo sólido se desvanece en el aire’” (Barman, 1999: XI). Por ende, el hombre del ande que se encuentra en la urbe está expuesto a vivir una vida paradójica y contradictoria; porque nada le garantiza la permanencia de sus valores culturales, los cuales le permitían, en el tiempo andino, relacionarse con los

demás seres que ocupaban el universo. En la metrópoli existen órganos burocráticos que tienden a dominar y destruir las comunidades, los valores y las vidas.

En esta atmosfera, el hablante lírico andino siente que no hay tiempo para estar dudando sobre lo que acontece. Se pregunta sobre su propia existencia en el mundo:

<i>Llaki ñawiwán</i>	Con una tristeza
<i>Kayta qawaspa,</i>	viendo esto,
<i>Ñoqa kikiiman</i>	yo me pregunto
<i>Sapallaypi tapukuni:</i>	en mi soledad:
<i>Kaspa, ¿maypitaq kani?</i>	Sí existo, ¿dónde me encuentro?
<i>Mana kaspari:</i>	Si no existo:
<i>¿Maypitaq tukupuni?</i>	¿Dónde culmino?
[...]	[...]
(p. 21)	

En los versos el hablante lírico andino es un observador de los hechos que ocurren en el mundo moderno. Pero esa observación no es neutral o indiferente ante los acontecimientos ni mucho menos es racional. Sin embargo, existe una deficiencia respecto del conocimiento de la realidad. Esto se hace evidente en la pregunta que se hace a sí mismo. El *runa*, apartado del *ayllu*, es un sujeto solitario en el mundo cambiante. Ahora, en la urbe, el sujeto indígena quechua es un ser que dialoga consigo mismo. Si bien es cierto que: “En la comunidad andina el interlocutor es alguien que está cerca del hablante, está asociado con éste, con el que interactúa cotidianamente” (Quesada, 2005: 83). En este nuevo escenario ya no se requiere del oyente para poder dialogar. Ahora es una persona monologante y solitaria “*Sonqullaymi sapampi [...]* *Mana kuyanata kuyan, / Nispa niwan*” [Mi corazón en su soledad (...) Me dice / Por qué se ama a lo que no se ama] (p. 13).

En esta circunstancia de cambio la vista no sólo es un medio que capta los fenómenos sociales que ocurren en el mundo moderno, sino que es fuente de la sensibilidad del *runa*, expresa su dimensión humana. Pues, esta da cuenta de lo que le sucede en su entorno del hablante lírico andino. Por ello, se produce el tránsito de la

sensibilidad al pensamiento. En este último es donde, la voz poética se interroga, problematiza su papel y su ubicación frente al mundo que lo inquieta. En esta pregunta que se hace sobre lo social, que se concatena en el mundo moderno, es donde el hablante lírico andino se determina como un *runa* que se encuentra alterada su racionalidad andina.

A través de este proceso el hablante lírico andino trata de representar y expresar la vida en todo su sentido. Sin embargo, no puede lograr tal propósito por medio del lenguaje. En este punto se hace evidente, como mencionó Centeno, la crisis de la palabra, porque se: “[...] vive la crisis de la palabra esquivada que no logra traducir la infinita realidad aprehendida por la sensibilidad del poeta [...]” (Centeno, 2002: 39). Sin embargo, a pesar de ello, expone un mundo que nos conmueve y nos alienta a pensar en un futuro para nuestra realidad, dado el límite al que hemos llegado. El texto estudiado está enfocado en la comunidad y en la urbe. En el discurso del hablante lírico andino logra expresar el tiempo, el espacio y la sensibilidad del hombre del ande. Esto porque el texto está compuesto de: “[...] un tejido discursivo cuya unicidad dialógica incorpora voz y cuerpo, habla y espacio, lengua y tiempo, palabra y cosmovisión, lenguajes que le dan forma” (Espino, 2007: 168) al poema. Todos estos elementos se encuentran de manera simbólica en la poesía quechua de Kusi Paukar. Por ello, el texto expresa la sensibilidad andina, a pesar de que corresponde al mundo moderno.

Esta manifestación lírica del mundo andino captura la letra como medio de expresión de la sensibilidad del *runa* que ha migrado a la urbe, pero también expresa el sentir de aquellos que se quedaron en el lugar de sus querencias. Pues la memoria es un medio que guarda la sensibilidad y los acontecimientos sociales de la cultura quechua. Además, en este tiempo adverso, la memoria actúa como un mecanismo de reactualización de los acontecimientos históricos y determinación de la identidad

cultural. A través de la memoria la vida adquiere un carácter de cíclico y relacional, porque el acción del *runa* de *kunan* (tiempo actual) parte desde los tiempos lejanos: “*Ñaupá pacha sonqunmanta jatarispa / [...] Musuq pachata unanchachkanki*” [Levantandote desde el corazón de tiempos lejanos / (...) Estas edificando el nuevo tiempo] (p. 32). Como se puede percibir en los versos, el hombre del ande está relacionado con sus antepasados a pesar de que el proceso histórico del mundo andino se ha perturbado.

Si bien en *tuta* (noche), es decir en tiempo de crisis el *runa* estaba sentenciado a no perdurar en el tiempo y espacio “*Upay upa tutayaypi / Chinkarparini*” [En una inmensa noche / Desaparezco] (p. 24). No obstante, está la posibilidad de que perviva en el recuerdo de sus seres queridos y, se convierta en la vitalidad que necesita el ser humano que se encuentra en un mundo ajeno. Los que pasaron a otra existencia del mundo se reactualizan en la dimensión de lo intangible, lo invisible. Entonces, podemos decir que una parte de nuestro sentir y pensar no nos pertenece sino viene desde los tiempos lejanos. El hablante lírico andino es sensibilizado por la memoria del que se encuentra ausente. El ánimo (la energía vital) se reactualiza en el pensamiento del *runa*, que se encuentra en un mundo de desequilibrio social y cultural:

*Yuyayniipim yuyayniiki*  
*Patpatichkan,*  
*Tutayaq punchaupi*  
*Urpi patpatichkaq jina.*  
 (p. 11).

Tu memoria está en mi recuerdo,  
 Palpitando,  
 Como en el día que se oscurece  
 Como la paloma agonizante.

No obstante, el movimiento y el palpar son signos de vida; por lo tanto, existe una tensión entre vida y muerte, es decir, es un ser en circunstancia liminal. En la voz del hablante lírico andino la persona ausente pervive sacudiéndose como en un día de oscuridad la *urpi* convulsiona.



Entonces, la existencia del *runa* no depende sólo de su presencia física en el universo fluctuante, sino también de la memoria de sus congéneres. Por medio de ella consigue su coexistencia individual y colectiva “*Llamkaqkunap sonqumpi / Patpatinki*” [En el corazón de los trabajadores / Palpitaras] (p. 33). El hombre del ande por su actuar ejemplar deja huellas y se enraíza en el sentimiento y en el pensamiento de los demás, en otros tiempos. La memoria del otro es un movimiento vibrátil que sacude la memoria del enunciador lírico. El *kunan* del enunciador no es un día cualquiera, sino es un momento de crisis, un día de oscuridad. La oscuridad en el verso “*Tutayaq punchaupi*” [Como en el día que se oscurece] (p. 11) adquiere, por una lado, un carácter simbólico de un tiempo lejano del *runa*, dónde la memoria era el factor principal que permitía guardar los conocimientos y los procesos del hombre.

Aquellos que no están presentes de manera física en el mundo actual del hablante lírico andino, están en la memoria como un recuerdo que no deja de existir. Además, toman una fuerza convulsiva y sensible que conduce a la vida, al movimiento:

*Yuyayniiki,  
Kausayniita puchquchichkan  
Mana qampa yachasqayki.*

(p. 12)

Tu recuerdo,  
A mi existencia está salando  
Sin que tú conozcas.

El hablante lírico andino percibe a la memoria como aquello que dinamiza la existencia del otro. En otras palabras, como aquello que todavía da aliento al sujeto en el mundo moderno que se encuentra y conserva. Este último se manifiesta en carácter simbólico de agua salada, porque permite conservar en el tiempo aquello que se llega a perecerse en el tiempo. Al mismo tiempo se reactualiza al pasado en el presente y en el futuro inmediato. En tal sentido, podemos decir, que el presente es también la suma de las acciones de quienes ya no están presentes físicamente. No existe una barrera que les impida seguir manifestándose en la memoria de los demás. En el verso citado se hace evidente lo mencionado: el recuerdo del hablante lírico andino se reactualizada por

medio de la corporeidad del agua salada. Este elemento en la concepción del mundo quechua tiene la función de preservar lo que tiende a descomponerse en corto tiempo y también es percibido como aquello que no deja en tranquilidad al cuerpo que llega. Pero el recuerdo no trae tranquilidad al hombre que lo recuerda, sino dinamiza a quien recuerda; y esto conduce a una acción transformativa en el pensamiento del individuo. Esta presencia de la memoria de aquel que ya no está en el mundo visible es convulsiva, porque puede genera grandes cambios en la mentalidad del sujeto y en la actitud. Asimismo se hace referencia a la memoria de los que no están presentes para exponer la no existencia de la individualidad y la discontinuidad en la cultura quechua.

Tanto la memoria del otro como la de él adquieren una corporeidad en la memoria en el imaginario del *runa* sensible. Sin embargo, las propiedades que poseen son distintas, una de ellas es agua salada mientras que la otra no. Esto no impide que se reactualice en el recuerdo del hablante lírico andino que se encuentra en el tiempo cambiante.

En el poema “¡Imanaykusaqtaq!” (p. 12), el recuerdo se hace presente como una inmensidad incontenible, no hay posibilidad de escapar de esa presencia:

*Imanaykusaqtaq kunan,  
Yuyayniikim tuta jina  
Punchauniita tutayachichkan.*  
(p. 12)

¿Qué voy hacer ahora?  
Porque tu memoria como la noche  
Está oscureciendo mi resplandor.

En estos versos, el hablante lírico andino dramatiza ese acontecimiento que todo lo avasalla y suscita la gran interrogación al hombre. Ante este acontecimiento, la voz poética de los versos se interroga sobre su quehacer. Esto manifiesta que estamos ante un mundo distinto del nuestro, la memoria de los que nos antecedieron se reactualiza en el *runa* de *kunan*: “Ñoqanchipaqmi, / Qayna, wañuyipa llantun, / Kunan, kausaypa kusin” [Es para nosotros, / La sombra de la muerte de ayer, / La felicidad de hoy] (p. 16). Desde otra dimensión sigue generando energía para nuestra existencia. Pero esto

será también resultado de las acciones individuales y colectivas buenas, porque: “[...] es el valor de nuestras acciones lo que nos incorpora en la memoria de las generaciones y esto es lo que hace que el hombre perdura en el tiempo, que puede vencer los límites temporales de la vida o que la vida se alargue en él” (Mamani, 2012: 193-194). La voz del hablante lírico andino no es una voz que se distancia de aquellos desechados del tiempo, sino es parte de aquellos que ya no están presentes: “*Kausayniita puchquyachichkan*” [A mi existencia está salando] (p. 11). La memoria del ausente posee más fuerza que la del hombre que se encuentra en el mundo visible. El encuentro de dos mundos distintos (presente y pasado) genera dinamismo en el actual mundo del *runa*, en la racionalidad. Esto implica la unión de lo subjetivo y lo objetivo en el hombre andino. Para transformar el mundo desarmónico, no basta la fuerza del individuo, también es necesaria la solidaridad de los *runakuna*, las deidades andinas “*Inti Killa chipipichkan*” [El Sol y la Luna están resplandeciendo] (p. 31) y los antepasados. Porque el *tinkuy* no es solo encuentro de dos energías; es, más bien, colisión de los factores que posee una cultura.

Entonces, la memoria adquiera la fuerza cósmica en la voz del hablante lírico quechua. En otras palabras, es una energía para el *runa* que piensa transformar el mundo de injusticia social, donde los *wiraquchakuna* están subyugando al hombre real. El mundo se encuentra en un estado liminal. El orden del hombre andino se ha alterado. Por eso, la memoria de los demás se actualiza en *kunan pacha* como un ánima (energía vital)) para establecer el equilibrio cultural y social. Esa conjunción es palpitación, y agua salada en el tiempo de crisis. Por lo tanto, el tiempo que viene también será el resultado del pasado y el presente. Porque en *kunan*: “*Tutayanñam punchaupas/ Kausaypas manañam kausaychul*” [El día también ya está oscureciendo/ La vida también ya no es vida] (p. 29).

## Conclusiones

**Primera.** El *Sonqup Jarawiinin, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin* es un texto que surge en la época de migración de la cultura andina hacia la ciudad y en una coyuntura de marginación del indígena y la lengua quechua. En este ambiente la poesía quechua escrita se hace presente como un medio de valoración, y reivindicación social y cultural del mundo quechua.

**Segunda.** Los estudios críticos que abordan el texto son incipientes y exigüos. Además carecen de un estudio amplio que pueda dar cuenta de los temas que aborda, la estructura y el sentido andino que articula el poemario.

**Tercera.** El poemario dialoga con la tradición lírica del mundo andino y también con del occidente. Del horizonte andino, se toman las formas discursivas y la estructuración de los versos, la sensibilidad y otros elementos andinos que configuran el universo discursivo. La tradición occidental brinda el soporte escritural y el papel impreso como soporte físico.

**Cuarta.** La ciudad es un espacio de tensionalidad social permanente entre dos matrices culturales disímiles: la andina y la occidental. Entre estas dos culturas hay una barrera infranqueable, porque una de ellas ha impuesto sus valores culturales como norma de

existencia. Además, la urbe no está diseñada para la práctica de valores culturales del mundo indígena. Esto ocasiona que el tiempo contemporáneo sea deshumanizante para el hombre del ande. En estas circunstancias, la *pacha* tiene un carácter simbólico, ya que en ella subyace la memoria colectiva del mundo quechua. El primero es el tiempo del mundo andino; el segundo, el tiempo occidental. Entre estas dos temporalidades también existe una tensionalidad.

**Quinta.** En el tiempo cambiante, es decir en el tiempo moderno la memoria se constituye como el medio que guarda los acontecimientos históricos del mundo andino (la identidad cultural, la tradición, los procesos sociales, etc.).

**Secta.** La poesía quechua escrita al alcanzar el corpus como texto orgánico adquiere una consolidación simbólica en sociedad letrada. Además marco un hito en el proceso de su desarrollo cultural.

## Bibliografía

### a. Primaria

ARGUEDAS, José María. *Poesía quechua*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965.

ARGUEDAS, José María. *Tupac Amaru kamaq taytanchikman. Haylli-taki. A nuestro padre creador Túpac Amaru; Himno-canción*. Lima, Ediciones Salqantay, 1962.

ARGUEDAS, José María. “Versión Poética-Cilili wayta”. En *Huamanga*, N.º 27, 1939; p. 20.

CAVERO CARRASCO, Jesús A. *Qarawi y su función social*. Ayacucho, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, 1981.

CAVERO, Moisés C. “¡Imacunam ricunai!”. En *Huamanga*, N.º 62, 1945; pp. 26-27.

CAVERO, Moisés C. “¿Imanasjjam chainanki?”. En *Huamanga*, N.º 51, 1943; pp. 18-19.

CAVERO, Moisés C. “Caipim tucun ñacarinaí”. En *Huamanga*, N.º 54, 1943; pp. 31-32.

CAVERO, Moisés C. “Huamangamanta Punoman”. En *Huamanga*, N.º 49-50, 1942; pp. 11-12.

CAVERO, Moisés C. “¿Iman coyacui?”. En *Huamanga*, N.º 35, 1940; pp. 27-28.

CAVERO, Moisés C. “Ñaupacc huc, Ccaticcnin Sapacc”. En *Huamanga*, N.º 19, 1939; p. 39.

CAVERO, Moisés C. “¡Huaccha huahuaiquim cani!”. En *Huamanga*, N.º 12, 1938; p. 16-18.

EDICIONES ALTAZOR. *Harawipa sisan. Flor de la poesía*. Lima, Ediciones Altazor, 2007.

GUARDIA MAYORGA, César. *Runasimi harawi*. Lima, Altazor, 2004.

INDIO ENELDA. “¡Sahualla rumi!”. En *Huamanga*, N.º 70, 1946; p. 29.

JÁUREGUI EGOACHEAGA, Fortunato. *Concepción filosófica de César Augusto Guardia Mayorga*. Tesis de magister, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

KILKO WARAK'A (Andrés Alencastre). *Taki parwa/ 22 poemas*. Cusco, Biblioteca Municipal del Cusco- Navarrete, 2001.

KILKO WARAK'A (Andrés Alencastre). *Taki parwa*. Cuzco, Garcilaso, 1955.

KILKO WARACA. “Ayacucho yo te saludo”. En *Huamanga*, N.º 46, 1941; p. 68.

KUSI PAUKAR (César Guardia Mayorga). “Modalidades expresivas del kechwa”. En *Revista de Cultura*, N.º 2, 1956; pp. 321-332.

KUSI PAUKAR (César Guardia Mayorga). *Sonqup Jarawiini, Umapa Jamutaynin, Runap Kutipakuynin*. Lima, Imprenta Minerva, 1961.

MÍNIMUS. “Historia de la literatura ayacuchana”. En *Huamanga*, N.º 13, 1938; pp. 1-6.

MÍNIMUS. “Poetas ayacuchanos”. En *Huamanga*, N.º 4, 1935; pp. 50-54.

NAVARRO DEL ÁGUILA, Víctor. “El runa simi huamanguino”. En *Huamanga*, N.º 32, 1940; pp. 15-20.

PACHIKU C., Alipio. “Jarawi”. Lengua y cultura II. Consultado en <[http://letras.uc.cl/laboratoriodefonetica/html/materiales\\_pedagogicos/LenguaQuechua/LenguaCulturaQuechua2/07\\_Jarawi.pdf](http://letras.uc.cl/laboratoriodefonetica/html/materiales_pedagogicos/LenguaQuechua/LenguaCulturaQuechua2/07_Jarawi.pdf)> (visitada 21 de octubre de 2016).

SABIDO SÁNCHEZ, Fernando. “Poetas siglo XXI-Antología Mundial”. Consultado en <<https://poetassigloveintiuno.blogspot.pe/2016/05/kusi-paukar-cesar-guardia-mayorga-18702.html>> (visitada 09 de octubre de 2016).

SALVADOR CAVERO, J. “Condocuncallay”. En *Huamanga*, N.º 99, 1965, pp. 27-28.

SALVADOR CAVERO, J. “Condorcuncallay”. En *Huamanga*, N.º 92, 1959; pp. 37-38.

SALVADOR CAVERO, J. “Huañuchicui”. En *Huamanga*, N.º 74, 1951; pp. 12-13.

TIKANKA. “Harawi”. Año I, N.º 3, 2001; p. 6.

ZOCALOPOETS. “Sunqupa Harawikuna/ Poemas del Corazón en el idioma quechua por Kusi Paukar”. Consultado en *Zócalo Poets* <<https://zocalopoets.com/2013/02/14/sunqupa-harawinkuna-poemas-del-corazon-en-el-idioma-quechua-por-kusi-paukar/>> (visitada 16 de enero de 2016).

## **b. Secundaia**

ACURIO ECHEGARAY, Neptali. *Literatura peruana, literatura quechua*. Cusco, Aguilar, 1976.

- ARANGA VALDERRAMA, Abdón. *El tesoro de la poesía quechua/ Hawarikuy simipa illan*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1994.
- ARGUEDAS, José María. *Indios, mestizos y señores*. 2ª ed. Lima, Editorial Horizonte, 1987.
- ARTEAGA, Armando. “El taki de Ugo Carrillo y la poesía quechua actual”. Consultado en *Tierra ígnea* <<http://terraigne.blogspot.pe/2011/03/el-taki-de-ugo-carrillo-y-la-poesia.html>> (visitada 06 de mayo de 2016).
- ATUQSAYKU, Juan. “Prólogo”. *Harawipa sisan (Flor de Poesía)*. Lima, Ediciones Altazor, 2007; pp. 7-9.
- BAQUERIZO, Manuel J. “El quechua en el mundo andino de hoy”. En *Allpanchis*, Vol. XV, N.º 17-18, 1981; pp. 61-76.
- BAQUERIZO, Manuel J. “La poesía quechua actual en el Perú”. En *Tarea*, N.º 3, Lima, 1980; pp. 39-40.
- BENDEZÚ AIBAR, Edmundo. *Literatura quechua*. Consultada en *Untitled* <[www.bibliotecayacucho.info/downloads/dscript.php?fname=CL078.pdf](http://www.bibliotecayacucho.info/downloads/dscript.php?fname=CL078.pdf)> (visitada 04 de mayo de 2016).
- BENDEZÚ AIBAR, Edmundo. *Literatura quechua*. 2ª ed. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2003.
- CENTENO HERRERA, Bladimiro. “La búsqueda de una expresión poética andina”. En *Apumarka*, Año VI, N.º 3, 2002; pp. 30-40.
- CORNEJO POLAR, Antonio. “Prólogo”. *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología*. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1993; pp. 15-19.
- CORNEJO POLAR, Antonio. “Literatura peruana y tradición andina”. En *Literaturas andinas*, Año 1, N.º 1, 1988; pp. 7-16.
- ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. “Antología de la poesía quechua contemporánea”. Consultada en *Alforja de Chuque* <<http://gonzaloespino.blogspot.pe/2017/02/antologia-de-la-poesia-quechua.html>> (visitada 12 de febrero de 2017).



ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. “Ñuqa-ñuqanchis: polos de desarrollo poético, resistencia colectiva y ego andino en la poesía quechua contemporánea (1982-2014)”. En *Escritura y Pensamiento*, Año XVII, N.º 37, 2015; pp. 53-78.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. “Tukurita nunacay pisccomanta. Lectura desde el otro lado de Latinoamérica, representación de la poesía quechua de Wiñay Mallki”. *Actas del Congreso Internacional de “Poesía hispanoamericana de la vanguardia a la posmodernidad”*. Lima, Editorial San Marcos, 2012; pp. 369-386.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. “Ñuqanchis takikuna: marcas andinas –ancestrales- en la poesía y en la narrativa moderna”. En *Escritura y Pensamiento*. Año XV, N.º 31, 2012; pp. 121-140.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. *Etnopoética quechua: textos y tradición oral quechua*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

ESQUIVEL QUISPE, Manuel. *Aportes para el estudio del quechua (Ayacucho-chanca)*. Ayacucho, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, 1996.

ESTERMANN, Josef. *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. 2ª ed. La Paz (Bolivia), Edobol, 2006.

FLORIÁN, Mario. “Prologo”. *Runa simi jarawi. Poesía quechua*. Lima, imprenta Minerva, 1975; pp. XI-XIV.

FLORIÁN, Mario. *Literatura kechua*. Lima, Publicaciones Herrerianas, 1972.

GARCÍA- BEDOYA MAGUIÑA, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.

GONZALES JIMENEZ, Odi. “Los dos lenguajes de Kilko Warak’a”. *Taki parwa/ 22 poemas*. Cusco, Biblioteca Municipal del Cusco- Navarrete, 2001; pp. 8-17.

GONZÁLEZ HOLGUIN, Diego. *Vocabvrio de la lengva general de todo el Perv llamada Lengua qquichua o del inca*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989.d

GUARDIA MAYORGA, César. Diccionario kechwa-castellano, castellano-kechwa. Lima, Minerva, 1997.

GUARDIA MAYORGA, César. *Gramática kechwa*. Lima, Ediciones los Andes, 1973.

GUARDIA, Beatriz Sara. “César Guardia Mayorga. Insigne maestro 15 de mayo 1906 - 18 de octubre 1983”. Consultado en *Sol negro* <<http://sol-negro.blogspot.pe/2015/10/cesar-guardia-mayorga-insigne-maestro.html>> (visitada 28 julio de 2016).

HUAMÁN ÁGUILA, Óscar. “*Llaqta* ciudad: espacio de tensión social en la poesía quechua de Kusi Puakar”. En *Desde el Sur*, Vol. 8, N.º 2, 2016; pp. 371-383.

HUAMÁN LOPÉZ, Carlos. *Urpischallay: Tradiciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno*. Lima, Altazor-Universidad Nacional Autónoma de México- UNMSM, 2015.

HUAMÁN VILLAVICENCIO, Miguel Á. *Poesía y utopía andina*. Lima, DESCO Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1988.

HURTADO DE MENDOZA SANTANDER, William. “Prólogo”. *Poesía quechua diglósica*. Lima, Universidad Nacional Agraria la Molina, 1994; pp.7-50.

HUSSO, Jean-Philippe. *Literatura quechua*. Consultado en <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletinira/article/viewFile/9926/10342>> (visitada 13 abril de 2016).

KRÖGEL, Alison. “Sara mamacha, papa mamacha: representaciones alimenticias en la poesía quechua”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 38, N.º 75, 2012, pp. 331-361.

KRÖGEL, Alison. *Food, power, and resistance in the andes. Exploring quechua verbal and visual narratives*. New York, Lexington Books, 2012.

LANDEO MUÑOZ, Pablo Andrés. *Categorías andinas para una aproximación al Willakuy Umallanchikpi Kaquna (seres imaginarios del mundo andino)*. Tesis de magister, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010.

- LARA, Jesús. *La poesía quechua*. México, Fondo Cultura Económica, 1979.
- LARA, Jesús. *La literatura de los quechuas: ensayo y antología*. La Paz (Bolivia), Librería y Editorial “Juventud”, 1969.
- LARA, Jesús. *La literatura de los quechuas*. Ensayo y antología. La Paz-Bolivia, Librería Editorial G.U.M., s/f.
- LIENHARD, Martín. “Voces marginales y poder discursivo en América Latina”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVI, N.º 193, 2000; pp. 785-798.
- LIENHARD, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima, Editorial horizonte, 1992.
- LIENHARD, Martín. “Pachakutiy taki: canto y poesía quechua de la transformación del mundo”. En *Allpanchis*, N.º 32, 1988.
- MAMANI MACEDO, Mauro. “José María Arguedas: tránsito y la solidaridad de los sentimientos en el universo andino”. En *Con textos*, Año 2, N.º 2, 2011; pp. 37-61.
- MAMANI MACEDO, Mauro. *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky. Estudios sobre la poesía de Arguedas*. Lima, Copé, 2011.
- MANNHEIM, Bruce. «“El ritmo y no las sílabas deben ser tomadas en cuenta”: Paralelismo quechua, sentidos de la palabra y análisis cultural». En *Lhymen*, Año 2, N.º 2, 2003; pp. 11-58.
- MANNHEIM, Bruce. “El arado del tiempo: Poética Quechua y Formación Nacional”. En *Revista Andina*, Año 17, N.º 1, 1999; pp. 15- 55.
- MAZZOTTI, José Antonio. “Poesía quechua y fragmentaciones migratorias en el Perú actual: una aproximación”. En *Andina*, N.º 35, 2002; pp. 147-159.
- MAZZOTTI, José Antonio. *Poética del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- NORIEGA BERNUY, Julio E. *Caminan los apus. Escritura andina en migración*. Lima, Pakarina-Knox College, 2012.

- NORIEGA BERNUY, Julio E. *Escritura quechua en el Perú*. Lima, Pakarina, 2011.
- NORIEGA BERNUY, Julio E. “Yaranga Valderrama, Abdón. El tesoro de la poesía quechua-Hawarihuy simipa illan. Madrid: Ediciones La Torre, 1994”. En *Revista Literaria Latinoamericana*, Año XXIV, N.º 49, 1999; pp. 287-288.
- NORIEGA BERNUY, Julio E. *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología*. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1993.
- PARIONA ICOCHEA, Tania Edith. “La poesía quechua ayacuchana en el siglo XX. Una mirada histórica”. Consultado en *La alforja de Chuqe* <<http://gonzaloespino.blogspot.pe/2015/03/la-poesia-quechua-ayacuchana-en-el.html>>. (Visitada 9 de enero de 2017).
- RAMOS SALINAS, José Luis. “César Guardia Mayorga en la memoria de su hija Sara Beatriz”. Consultad en <<http://el7mocirculo.blogspot.com/2008/01/csar-guardia-mayorga.html>> (visitada 10 setiembre de 2016).
- REVISTA PERUANA DEL PENSAMIENTO MARXISTA. “Bibliografía de César Guardia Mayorga”. Año 1, N.º 1, 2013; pp. 75-76.
- ROMUALDO, Alejandro. *Poesía peruana: antología general. Poesía aborígen y tradicional popular*. (Tomo I). Lima, Edubanco, 1984.
- RONCALLA, Fredy Amílcar. *Hawansuyo ukun words*. Lima, Pakarina, 2014.
- SALAZAR BONDY, Sebastián. “Introducción”. *Poesía quechua*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964; pp.7-13.
- SOTO RUIZ, Clodoaldo. *Quechua: manual de enseñanza*. 4ª ed. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2010.
- SOTO RUIZ, Clodoaldo. *Diccionario quechua: Ayacucho-chanca*. Lima, Ministerio de Educación, 1976.

### **c. Complementaria**

- ALVIZURI, Luis Enrique. *Pachacutí: el modelo de desarrollo andino*. Lima, Imprenta Bellido Ediciones, 2007.

APÜSHANA, Vito. *Shiinalu'uirua shiirua ataa. En las hondonadas maternas de la piel*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010.

BERMAN, Marshal. *Todo lo solido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Traducción de Andrés Morales Vidal. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1999.

CERRÓN PALOMINO, Rodolfo. "Sobre el uso del alfabeto oficial quechua-aimara". *El quechua en debate. Ideología, normalización y enseñanza*. Juan Carlos Godenzzi (ed.). Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", 1992; pp. 121-155.

CHIHUALAF NAHUEPAN, Elicure. "Un oralitor que habla con la palabra de sus abuelos" (prólogo). *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010; pp. 13-15.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Del mito de Inkarrí al mito del progreso: migración y cambios culturales*. (Vol. III) Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2013.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Horizonte, 1994.

DEGREGORI, Carlos Iván. *Los límites del milagro: comunidades y educación en el Perú*. (Vol. IV). Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2014.

DEPAZ TOLEDO, Zenón. *La cosmovisión andina en el manuscrito de Huarochirí*. Lima, Vicio perpetuo, 2015.

DEPAZ TOLEDO, Zenón. *La cosmovisión andina en el manuscrito de Huarochirí*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014.

DEPAZ TOLEDO, Zenón. "Una aproximación a la cuestión de los horizontes de sentido en el mundo andino". *La racionalidad andina*. Lima, Editorial Mantaro, 2005; pp. 47-76.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. "El ahora: mito, *runa* (*kuna*) y españas en la tradición oral sobre zorro-atuq". *Asedio a las literaturas andinas del Perú*. Carlos Huamán y Begoña Pulido Herráez (coord.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015; pp. 233-261.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. *La literatura oral o la literatura de la tradición oral*. Lima, Pakarina, 2010.

FEKE, Marilyn S. "Adaptaciones fonéticas quechuas de préstamos léxicos españoles". En *Andina*, N.º 37, 2003; pp. 237-247.

FLORES GALINDO, Alberto. *Obras completas*. Tomo II. Lima, Gráfica Tarea, 1994.

FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un inca: identidad y utopía en los andes*. 3ª ed. Lima, Horizonte, 1988.

FLORES GUTIÉRREZ, María. *Filosofía andina: el humanismo ecológico*. Lima, Editorial San Marcos, 2011.

FLORES-AYBAR, Jorge. "Necesidad de una nueva periodización de la literatura en los Andes". En *Apumarka*, Año III, N.º 2, 1999; pp. 31-52.

FRANCO, Carlos. "Nación, Estado y clases: condiciones del debate en los 80". En revista *Socialismo y Participación*, N.º 29, 1985; pp. 1-18.

GONZÁLEZ GOMEZ, Apolinar. "La experiencia de los Ayuujk jä'äy, Oaxaca". *Cosmovisión Indígena Contemporánea: Hacia una descolonización del pensamiento*. México, Visión Impresa, 2014; pp. 51-78.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Pedro. "El ser Ayuujk desde la Ciudad". *Cosmovisión Indígena Contemporánea. Hacia una descolonización del pensamiento*. México, Visiones Impresa, 2014.

GUARDIA MAYORGA, César. *La reforma agraria en el Perú*. Lima, Minka, 1957.

GUDYNAS, Eduardo. *Derecho de la naturaleza: ética biocéntrica y política ambiental*. Lima, Tarea Asociación Gráfica Educativa, 2014.

HERNANDO MARSAL, Meritxell. "Historia, memoria y escritura en *El pez de oro* de Gamaliel Churata". En *Con textos*, Año 4, N.º 4, 2014; pp. 35-51.

HUAMÁN VILLAVICENCIO, Miguel Á. *Literatura y cultura. Una introducción*. Lima, Dedo Crítico Editores, 2016.

HUAMÁN VILLAVICENCIO, Miguel Á. "La escritura utópica de José María Arguedas". *Arguedas Centenario. Acta del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra*

(1911-2011). Gladys, Javier, Marcos (Ed.). Lima, Editorial Mayor de San Marcos, 2011; pp. 385-395.

JAIME JOSEPH A. *La ciudad, la crisis y las salidas. Democracia y desarrollo en espacios urbanos meso*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos –Alternativa, 2005.

LEDGARD, Reynaldo. “Condición urbana y modernidad”. *Modernidad en los andes*. Henrique Urbano (Comp.). Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”, 1991; pp. 229-253.

LLANQUE CHANA, Domingo. “Los Valores Culturales de los Aymaras”. En *Allpanchis*, N.º 1, 1969; pp. 123-133.

MAMANI MACEDO, Mauro. “Gamaliel Churata y la Patria Grande de América Latina”. *Memoria, diálogo y propuesta. América Latina: entre culturas y desafíos para la integración*. Gonzalo Espino Relucé (Ed.). Lima, Pakarina, 2016; pp. 63-95.

MAMANI MACEDO, Mauro. *Quechumara. Proyecto estético- ideológico de Gamaliel Churata*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2012.

MAMANI MACEDO, Mauro. “Efraín Miranda: Poética de lo telúrico”. *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*. Gonzalo Espino, Mauro Mamani, Guissela Gonzales (Editores). Lima, Pakarina Ediciones, 2011; pp. 153-163.

MAMANI MACEDO, Mauro. *Poéticas andinas: Puno*. Lima, Pájaro de Fuego ediciones, 2009.

MANRIQUE, Nelson. *La piel y la pluma. Escritores sobre literatura, etnicidad y racismo*. Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1999.

MATOS MAR, José. *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima, Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú, 2004.

MILLA VILLENA, Carlos. *Génesis de la cultura andina*. Lima, Fondo Editorial Colegio de Arquitectos del Perú, 1983.

MONTOYA ROJAS, Rodrigo. *Porvenir de la cultura quechua en Perú. Desde Lima, Villa El Salvador y Puquio*. Lima, Oxfam-CAOI-CONACAMI-Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010.

- MORAÑA, Mabel. *Arguedas/ Vargas Llosa: Dilemas y ensamblajes*. Madrid, Iberoamericana, 2013.
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro. *De Adaneva a Inkarrí (Una visión indígena del Perú)*. Lima, Retablo de papel, 1973.
- PARRA CARREÑO, Alfredo. "El indio frente a la penología". En *Huamanga*, N.º 3, 1935; pp. 41-49.
- PINILLA, Carmen María (comp.). *José María Arguedas: ¡Kachkanirraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.
- QUESADA C., Félix. "Lenguaje y cognición en la cosmovisión andina". *La racionalidad andina*. Lima, Editorial Mantaro, 2005; pp. 77-88.
- SAID, Edward W. *Orientalismo*. Traducido por María Luisa Fuente. Madrid, Libertarias, 1990.
- SÁNCHEZ HINOJOSA, Juan. "Canciones de los mineros de Cerro de Pasco". En *Wifala*, Año 1, N.º 1, 2004; pp. 114-126.
- SILVA GÓMEZ, Sara de Jesús. *Mito y memoria narrativa. Aproximación a la transculturación andina a partir de tres relatos sobre "condenados"*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.
- SOBREVILLA, David. *Repensando la tradición nacional. Estudios sobre la filosofía reciente en el Perú*. Vol. I. Lima, Editorial Hipatia, 1988.
- STEIN, William. *Vicisitudes del discurso del desarrollo en el Perú: Una etnografía sobre la modernidad del Proyecto Vicos*. Lima, Sur Casa de Estudio del Socialismo, 2000.
- THOMAS BOSSHAR, Marco. *Churata y la vanguardia andina*. Lima, Centro de Estudio Literario Antonio Cornejo Polar, 2014.
- TORERO, Alfredo. *El quechua y la historia social andina*. Lima, Fondo Editorial del Pedagógico de San Marcos, 2007.
- TORERO, Alfredo. *Idiomas de los Andes. Lingüística e Historia*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos-Horizonte, 2002.



VALCÁRCEL CARNERO, Rosina. *Mitos: dominación y resistencia andina*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

VICH, Cynthia. *Indigenismo de Vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

ZEA, Leopoldo. “En torno a una filosofía americana”. *El ensayo mexicano moderno*. MARTÍNEZ. Jose Luis (comp.). México, Fondo Cultura Económica, 1958, pp.280-296.

ZENTENO BRUN, Hugo. “Acercamiento a la visión cósmica del mundo Andino”. Consultado en <<http://www.scielo.org.bo/pdf/rpc/v14n18/v14n18a10.pdf>> (visitado 20 de junio de 2016).

## **Anexo 1**

Sonqup Jarawiinin

Umapa Jamutaynin

Runap Kutipakuynin

Canto del corazón

Pensamiento de la cabeza

La respuesta del hombre

**Kusi Paukar**

(Traducción de Óscar Huamán Águila)

¡JATARIICHIK!

¡LEVÁNTENSE!

*Indiokunapaq punchaunin chayamuptin.*

Para los indios cuando llegue su día.

I

I

*Ñaup pachakunapi  
Kusilla kausarqanchik,  
Llaqtachikta kuyaspa,  
Chakranchikta tarpuspa,  
Runa masinchikta yanapaspa.*

En tiempos antiguos  
Vivíamos felices,  
Amando a nuestra tierra,  
Sembrando en nuestra tierra  
Ayudando a nuestros congéneres.

*Kausaypas llamllaylla llamllaq,  
Intip illanwan kuispa,  
Yakup sullanta umispa,  
Chiri wayrawan pukllaspa.*

La vida radiante y lozana,  
Con el resplandor del sol,  
Bebiendo el agua del rocío,  
Jugando con el viento frío.

*Papa mama, sara mama,*

La madre papa, la madre maíz,

*Kusilla llamkasqa,  
Pirwakunata juntaspa,  
Wata watan churarayaq.*

Trabajado con alegría,  
Llenaba los trojes,  
Eternamente.

*Waytapas paukar sisalla,  
Wata watan sisakuq,  
Yakup ñawinpi qawakuspa,  
Ñustap makimpi wañuspa.*

La flor también florido,  
Eternamente florecía,  
Observándose en el ojo del agua,  
Muriendo en la mano de la *ñusta*.

*Qapaq Inti, qolla Killa,  
Pachampi wiña wiñay muyuq,  
Wawankunata qawaspa,  
Wawankunata wayllukuq.*

El Poderoso Sol, princesa Luna,  
Eternamente recorría la Tierra,  
Viendo a sus hijos,  
Amaba a sus hijos.

*Illarisqanmanta tutayanankama,  
Ama suwa, ama qella, ama llulla nispa,  
Llampu sonqu, kusi simi,  
Kusi kausay kausarqanchik.*

Desde su resplandor hasta su crepúsculo,  
No seas mentiroso, ocioso, ladrón,  
diciendo,  
De corazón afable, de palabra feliz,  
Vivíamos en plenitud.

*Ima muchuy kasqanta,  
Yarqaypa nanayninta,  
Llullaypa chaninta,  
Manam yacharqabchikchu  
Tawantinsuyu pachapiqa.*

Ninguna hambruna,  
Ni el dolor del hambre,  
Ni el precio de la mentira,  
Sabíamos  
En el Tawantinsuyo.

## II

*Jinamnta, mana pip waqyasqan,  
Mana pip munasqan,  
Auqa runakuna chayamun,  
Wiraqocham kani nispa.*

## II

De pronto, sin que nadie ha llamado,  
Amado por nadie,  
Llegaron los hombres perversos,  
Diciendo soy Wiraqucha.

*Wiraqocha nisqan runa,*

Aquel que se cree Wiraqucha

*Manataq Wiraqochaman,  
Ni Supayman rikchakunchu,  
Wiraqochalla kasqa.*

*Mana rurasqanta, tuñichin,  
Mana tarpusqanta, mikun,  
Uywanchikta tukupun,  
Kuyasqanchikta chiqnin,  
Jallapanchikta suwan,  
Warminchikta wachun.*

*Atipaqpa munayninwan,  
Wañuyma wischuwanich;  
Auqa sonqunwan,  
Llamkaywan wañuchiwanich,  
Qonqorchaki purichiwanchik.*

*Yawarninchik, puka qantu jina,  
cantuta,  
Jallpata pukayachin;  
Weqenchikpas, yana mayu jina,  
Jallpata uqurichin.  
Mayuñam weqepas  
Llakipas qaparqachayñam,  
Sonqupas patpatisqanpi,  
Upallaytañam qallaykun,  
Sapampi, sapampi.*

*Intipas wañukuytañam munan,  
Wayrapas sachakunapim waqakun,  
Waytapas, rapinta kumuykusa,  
Manañam waytayta munanñachu.*

*Wiraqochallam kunanqa wiraqucha,*

No se asemeja a Wiraqucha,  
Ni a demonio,  
Solo era “señor”.

Lo que no construyó, derrumba,  
Lo que no sembró, consume,  
A nuestros animales termina,  
A lo que amamos aborrece,  
A nuestra tierra roba,  
A nuestras mujeres envilece.

Con su poder de un poderoso,  
Nos arroja a la muerte;  
Con su corazón de odio,  
Con el trabajo nos aniquila,  
De rodilla nos hace andar.

Nuestra sangre, como la flor roja de  
Enrojece a la tierra;  
Nuestra lágrima, como el río turbio,  
Humedece a la tierra.  
El llanto también ya es río,  
La tristeza también ya es lamento,  
El palpar del corazón también,  
Ya empezó estar en silencio,  
En su soledad.

El Sol quiere morir,  
Los vientos están llorando en los árboles,  
La flor, recogiendo sus hojas,  
Ya no quiere florear.

Solo el señor es ahora señor,

*Wiraqochallam llaqtayoq,  
Wiraqochallam qollqe qoriyoq,  
Wiraqochallam kusikun.*

Solo el señor tiene pueblo,  
Solo el señor tiene plata de oro,  
Solo el señor se regocija.

*Qapaq Inka wañunñam, makimpi,  
Rumi Ñawipas kankasqañam, sutimpi,  
Suwasqaña Qorikanchapas,  
Aqlla wasipas qanrachasqaña.*

En sus manos ha muerto el Inca poderoso,  
Rumi Ñawi también ya es incinerado,  
El Coricancha, también es saqueado,  
La casa de las escogidas, es profanada.

*Tutayanñam punchaupas,  
Kausaypas manañam kausaychu,  
Wañuyllam wañuy,  
Llakillam llaki,  
Wegellam weqe.*

El día también oscurece,  
La existencia ya no es vida,  
La muerte es muerte,  
La tristeza es tristeza,  
La lágrima es lágrima.

*Chaymantapacham qallaykun  
Muchuqpa yarqayllan,  
Llamkaqpa saykuyllan,  
Runap kumuykachayllan.*

Desde aquel tiempo comenzó,  
El hambre del postrado,  
El cansancio del trabajador,  
Humillación del hombre.

*Jallpayoq, mana jallpayoq,  
Llaqtayoq, mana llaqtayoq,  
Tukuy imayniyoq,  
Mana imayoq rikukun.*

El que tuvo tierra, ya no tiene,  
El que tuvo pueblo, ya no tiene,  
El que tuvo todo,  
Se encuentra sin nada.

*Kayta qawaspa,  
Rumipas rumikayninwan  
Sinchita llakikun,  
Manataq wiraquchaqa.*

Viendo esto,  
La piedra en su condición de piedra  
Tiene una pena inmensa,  
Pero el señor no.

### III

*Kunanqa, ¡Jatariichik! jallpa wawakuna.  
Warakaychik, wajujuychik,  
Pututuykichikta qaparichiichik,*

### III

Ahora, ¡levántense! hijos de la tierra.  
Hagan tronar sus huaracas,  
Hagan tañer sus pututus,

*Tukuy orqunkuna kuchumpi,  
Qaparisqaykichik uyarikunampaq.*

En todo los rincones de las montañas,  
Para que se escuche sus proclamas.

*¡Rikchariichik! llamkaq runakuna.  
Musuq punchaumi illarichkan,  
Orqukunam kununuchukan,  
Wayrakunam qapapachkan,  
Inti killam chipipichkan,  
100 Mayukunam machasqa takikuchkan,  
Kusikuspa, kusikuspa.*

¡Despierten! Hombres trabajadores.  
El tiempo nuevo ya está resplandeciendo,  
Los cerros están tronando  
Los vientos están reventando,  
El Sol y la Luna están reluciendo  
Los ríos están cantando embriagados,  
Alegrándose, alegrándose.

*¡Qapariichik! Muchuq runakuna.  
Kunanmi punchauniikichik,  
Intiikichikmi kancharichkanña,  
Puka kanchaywan.*

¡Griten! hombres desposeídos.  
Ahora es tu día grande,  
Esta resplandeciendo su día,  
Con el resplandor rojo.

*Tukuypachata qawariichik,  
Qamkunawan kuskam,  
Qonqorchaki runakuna,  
Llamkaq runakuna,  
Muchuq runakuna,  
Qamkunawan jatarichkan.*

Miren a todo el universo,  
Junto con ustedes,  
Los hombres de postrados,  
Los trabajadores,  
Los hombres desposeídos,  
Están levantándose.

*Jallpa qamkunapaq kanqa,  
Llamkaqpaq, llamkasqa kanqa,  
Muchuyniikichik tukunqa,  
Llakiiniikichik puchukanqa.*

La tierra es para ustedes,  
El trabajo, será fruto del trabajo  
Sus pobreza terminará,  
Sus penas culminarán.

*¡Jatariichik! jallpa wawakuna,  
¡Rikchariichik! qonqorchaki runakuna,  
¡Kusikuychik! qonqasqa llaqtakuna,  
¡Warakaychik, wajujuychik!  
Punchauniikichikmi kancharichkanña,  
Puka kanchaywan.*

¡Levántense! hijos de la tierra,  
¡Despierten! hombre humillados,  
¡Alégrensen! pueblos olvidados,  
¡Hagan tronar sus huaracas!  
Sus días están resplandeciendo,  
Con el resplandor rojo.

¡Jaylli! ¡Jaylli! indiokuna,  
Ama kunanmanta  
Qonqorchaki kausasunchu,  
Aswan qaparispa nisun:  
¡Wañuymi aswan allin,  
Qonqorchaki kausaytaqa!  
¡Jaylli! ¡Jaylli! indiokuna.

¡Jaylli! ¡Jaylli! indios,  
Ya no desde ahora  
Hay que vivir de rodillas,  
Más bien gritando hay que decir:  
¡La muerte es preferible,  
Que vivir humillados!  
¡Jaylli! ¡Jaylli! indios.

## CHIRI PACHA

*Ischu punchuwan punchusqa,  
Anqas pachawan maytusqa,  
Aya jina chutarikuspa,  
Puñuytañam y[q]allaykunku  
Orqukuna.*

*Qomer rapi qelluyaspa,  
Manaña kausayta atispa,  
Wayrap rikrampi  
Jallpamanña pawaykamun.*

*Jallpa jallpaman kutispa,  
Jallpata kausarichin,  
Paqarin mincha punchaukuna,  
Musuq rapi,  
Sumaq wayta*

## TIERRA FRÍGIDA

Poniéndose de poncho al ichu,  
Vistiéndose con ropa gris,  
Como el cadáver,  
Comienza a estirarse  
Las montañas.

Amarillándose el follaje ver,  
Sin poder vivir,  
En la ala del viento  
Cae a la tierra.

Transformándose en tierra,  
Hace vivir a la tierra,  
Para que en el pasado mañana,  
Hoja nueva,  
Hermosa flor



*Chikchinampaq, waytanampaq.*

Retoño, florezca.

*Yurakuna, sachakuna,  
Manaña rapiyoq,  
Sapallanña rikukuspa,  
Sapallanña sayarayan,  
Chaki kaspi jina  
Upay upa.*

Las plantas, los árboles,  
Sin hoja,  
Encontrándose sólo,  
Se encuentra sólo,  
Como el árbol sin hoja  
En el silencio.

*Puyukuna manaña waqaptin,  
Rapikuna wañukuptin,  
Chiri wayrallaña,  
Chaki kaspikunapi  
Muyuykachaspa  
Waqakuchkan.*

Cuando las nubes ya no lloran,  
Cuando las hojas mueren,  
Sólo el viento frío,  
En las ramas secas,  
Dando vuelta  
Está llorando.

*Jinallataq sonquypas,  
Kausaypa chirinwan  
Katatispa,  
Utiitañam qallarichkan.*

Así mismo mi corazón,  
Con el helar de la existencia  
Esta temblando,  
Está iniciando a tensionarse.

Walka

Walka

*Walkam sutin karqa  
Ñoqallay kuyachkaptii.  
Tuta jina ñawinpas,  
Chukchampas tuyta tuta.  
Walkam sutin karqa  
Ñoqallay waylluchkaptii.  
Yuraq sisa kirunpas,  
Qantu qantu siminpas.*

Walka era su nombre  
Cuando todavía amaba.  
Sus ojos como la noche oscura,  
Sus cabellos también frondosos.  
Walka era su nombre  
Cuando yo sólo amaba.  
Su diente también era flor blanca,  
Sus labios eran de color púrpura.

*Walkam sutin karqa*

Walka era su nombre

*Ñoqallata kuyawachkaptin.*

*Waqaptimpas*

*Sachakuna sullakuq,*

*Asiptimpas*

*Pukyukuna asikuq.*

Cuando todavía mi amaba.

Cuando lloraba

Los árboles ruciaban,

Cuando sonría

Los manantiales sonrían.

*Walkam sutin karqa*

*Ñoqallay kuyachkaptii,*

*Ñoqallata kuyawachkaptin.*

*Imaraq kunan sutin*

*Walka sutiyoq warmi.*

Walka era su nombre

Cuando yo todavía amaba,

Cuando todavía me amaba.

Ahora cuál será su nombre

De mujer de nombre Walka

*Sutillanñam simiipi,*

*Ñawillanñam ñawiipi.*

*Walka sutiyoq urpi,*

*Imaraq kunan sutin.*

Sólo su nombre está en mi palabra,

Sólo su mirada está en mi mirada.

Paloma de nombre Walka,

Qué será su nombre ahora.